

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**“LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS: PROGRAMA
ICONOGRÁFICO Y DISCURSO. LAS CASULLAS
PERUANAS DEL SIGLO XVIII EN LA CATEDRAL
DE LIMA”**

TESIS

**Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano**

AUTOR

Emma Patricia Victorio Cánovas

Lima – Perú

2011

El arte sagrado es aquel cuyas formas mismas reflejan la visión espiritual propia de una religión dada (Burkhardt, 2000a: 5).

El carácter propiamente doctrinal de este arte determina no sólo la iconografía, sino también su forma artística y su estilo general (Burkhardt, 2000b: 30).

Juan XXIII decía que *el Arte Sacro tiene un carácter cuasi-sacramental* (Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965: 63).

INDICE

	Página
Índice de imágenes	8
Introducción	12
Capítulo I: Los ornamentos litúrgicos	
1. Los ornamentos litúrgicos en la celebración cristiana	26
1.2 Evolución, usos y significado de los ornamentos litúrgicos	29
1.2.1 Vestido interior	34
Amito	34
Alba	36
Cíngulo	37
Roquete	38
Sobrepelliz	40
1.2.2 Vestimenta litúrgica exterior	40
Casulla	40
Dalmática	46
Tunicela	48
Capa pluvial	48
1.2.3 Los accesorios	51
Guantes	51
Sandalias pontificales	52
1.2.4 Las insignias litúrgicas	53
1.2.4.1 Las insignias litúrgicas mayores	53
Manípulo	53
Estola	55
Palio	56
Humeral	58
Superhumeral	59
1.2.4.2 Las insignias litúrgicas menores	59
Mitra	59
Báculo	62
Anillo	63
Cruz pectoral	63
1.3 Revestirse	64
Capítulo II: Tecnología de los ornamentos litúrgicos	
2.1 La materia prima	67
Seda	67
Lino	71
Algodón	73
Hilos de oro y plata	75
2.2 Las telas	76
2.2.1 Procedencia de las telas	76
2.2.2 Principales estructuras textiles	79
Tela llana o <i>tafetán</i>	81

	Brocado	82
	Brocatel	83
	Lampás o <i>lampazo</i>	84
	Damasco	85
	Faya	86
	Lamé	86
	Muaré	86
	Raso o <i>satén</i>	86
	Tapiz	87
	Terciopelo	89
	Sarga o <i>twill</i>	90
2.2.3	Motivos ornamentales de las telas	91
2.3	El bordado	93
2.3.1	Herramientas para bordar	97
	Agujas	97
	Tijeras	97
	Dedal	97
	Bastidor	98
	Dechado	99
	Perforador	100
2.3.2	El gremio de bordadores	101
2.3.2.1	Ordenanzas de los bordadores	106
2.3.2.2	Otros gremios	109
	Sastres y calceteros: Ordenanzas del 1 de marzo de 1557	110
	Sastres y jubeteros: Ordenanzas del 22 de noviembre de 1591	110
	Gorreros y sederos: Ordenanzas del 7 de noviembre de 1608	110
	Botoneros: Ordenanzas del 9 de enero de 1801	111
	Aprensadores de seda: 30 de agosto de 1613	111
	Plateros: Ordenanzas del 6 de noviembre de 1733	111
	Plateros: Ordenanzas del 29 de octubre de 1778	112
	Tiradores de oro: Ordenanzas del 19 de diciembre de 1640	112
	Pasamaneros y orilleros: Ordenanzas del 19 de marzo de 1604	113
	Pasamaneros y orilleros: Ordenanzas del 14 de junio de 1652	113
	Tintoreros de seda: Ordenanzas 27 de octubre de 1616	114
2.3.3	Principales tipos de bordado	114
2.3.3.1	Bordado con hilos de seda	117
	Matizado, <i>bordado al matiz o pintura a la aguja</i>	117
2.3.3.2	Bordado con hilos de oro fino y plata	121
	Delineado	121
	Bordado de oro matizado	122
	Bordado sobrepuesto, <i>de recorte o de aplicación</i>	122
	Bordado de relieve y de alto relieve	123
	Bordado de realce	124
2.3.3.3	El pasado	125
2.3.4	Las puntadas	130

2.3.5	Los hilos	133
2.3.6	Piedras y lentejuelas	135
2.4	Remates	136
	Flecos	136
	Encajes	137
2.5	Confección de ornamentos litúrgicos	137
2.5.1	Variantes decorativas de los ornamentos litúrgicos	139
	Ornamentos litúrgicos sin motivos decorativos	139
	Ornamentos litúrgicos con motivos decorativos	140

Capítulo III: Colores litúrgicos e iconografía

3.1	Colores litúrgicos	142
	Blanco	147
	Rojo	149
	Negro	151
	Verde	152
	Amarillo	154
	Morado	155
	Gris	156
	Rosa	157
	Azul	157
3.2	Iconografía	158
	Ángel	160
	Árbol	162
	Concha	164
	Corazón	165
	Cordero	170
	Crismón	174
	Cruz	175
	Espiga	178
	Flores	181
	Granada	186
	Hoja de acanto	189
	Jarrón con flores	189
	Laurel	190
	Monograma de Cristo	193
	Olivo	195
	Palmera	197
	Paloma	199
	Pavo real	201
	Pelícano	203
	Vid	205

Capítulo IV: El programa iconográfico de la indumentaria litúrgica en la Catedral de Lima

4.1	Antecedentes	209
4.1.1	<u>Las casullas del siglo XVI</u>	209
4.1.1.1	Casulla de los apóstoles	209
	Descripción técnica	209
	Descripción formal	211

	Lectura iconográfica	215
	Estado de conservación	217
	Apreciación plástica	217
4.1.1.2	Casulla de las palmeras	218
	Descripción técnica	218
	Descripción formal	219
	Lectura iconográfica	223
	Estado de conservación	224
	Apreciación plástica	224
4.1.1.3	Conjunto de ornamentos de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo (1538-1606)	226
	- Casulla	226
	Descripción técnica	226
	Descripción formal	228
	Lectura iconográfica	229
	- Estola	229
	Descripción técnica	229
	Estado de conservación	230
	Apreciación plástica	232
4.1.1.4	Comentario	232
4.1.2	<u>Vestimenta litúrgica del siglo XVII</u>	233
4.1.2.1	Terno de raso de seda roja	234
	- Capa pluvial	234
	Descripción técnica	234
	Descripción formal	236
	- Casulla	239
	Descripción técnica	239
	Descripción formal	239
	- Manípulo	242
	Descripción	242
	- Cobre-corporal	243
	Descripción	243
	Lectura iconográfica	244
	Estado de conservación	245
	Apreciación plástica	246
4.1.2.2	Comentario	248
4.2	<u>Indumentaria litúrgica del siglo XVIII</u>	249
4.2.1	Terno blanco de raso	249
	- Capa pluvial	250
	Descripción técnica	250
	Descripción formal	252
	- Casulla	253
	Descripción técnica	253
	Descripción formal	254
	- Dalmática	258
	Descripción técnica	258
	Descripción formal	258
	- Estola	259
	Descripción	259
	- Manípulos	261

	Descripción	261
	Lectura iconográfica	261
	Estado de conservación	262
	Apreciación plástica	263
4.2.2	Conjunto de terciopelo rojo	265
	- Casulla	265
	Descripción técnica	265
	Descripción formal	268
	- Estola	269
	Descripción	269
	Lectura iconográfica	270
	Estado de conservación	271
	Apreciación plástica	271
4.2.3	Comentario	272
4.3	<u>Las casullas peruanas del siglo XVIII en la Catedral de Lima</u>	274
4.3.1	Casulla de luto	274
	Descripción técnica	274
	Descripción formal	276
	Lectura iconográfica	279
	Estado de conservación	280
	Apreciación plástica	280
4.3.2	Casulla del triunfo de Jesucristo	282
	Descripción técnica	282
	Descripción formal	286
	Lectura iconográfica	290
	Estado de conservación	293
	Apreciación plástica	293
4.3.3	Casulla del Cordero Divino con Ángeles	295
	Descripción técnica	295
	Descripción formal	299
	Lectura iconográfica	303
	Estado de conservación	304
	Apreciación plástica	305
4.3.4	Casulla del <i>Agnus Dei</i>	307
	Descripción técnica	307
	Descripción formal	308
	Lectura iconográfica	314
	Estado de conservación	315
	Apreciación plástica	315
4.3.5	Comentario	317
	Conclusiones	319
	Bibliografía	324
	Anexo. Ordenanzas del gremio de bordadores de esta capital (1797)	333

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
1 Sotana	29
2 Conjunto de ornamentos litúrgicos o <i>terno</i>	33
3 Amito	34
4 Uso del amito	34
5 Albas contemporáneas	37
6 Cíngulo	38
7 Roquete contemporáneo	39
8 Sobrepelliz contemporánea	39
9 Sucesivas transformaciones en la forma de la casulla	41
10 Esquema que muestra el corte de la primitiva casulla hasta adquirir la forma de guitarra	42
11 Comparación de la forma y tamaño de las Casullas en diferentes países: a, b, Alemanas; c, Romana. d; Española	43
12 Casulla	44
13 Formación de pliegues en la casulla gótica	45
14 Casulla contemporánea, sigue las recomendaciones del Concilio Vaticano II (detalle)	45
15 Dalmática	47
16 Capa pluvial. Terciopelo negro, oro y plata (espalda)	50
17 Guantes del obispo Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari. Parroquia de Errazu (1768-1778)	52
18 Sandalias pontificales de Santo Toribio de Mogrovejo	53
19 Manípulo	55
20 Estola	56
21 Palio	57
22 Evolución de la mitra	61
23 Cuatro versiones del Báculo	62
24 Modo de revestirse de los sacerdotes en la actualidad	65
25 Gusano de seda y capullo	67
26 Capullo	68
27 Lino	72
28 Planta de algodón	74
29 Vista ampliada de un hilo entorchado de oro laminar con estructura de seda	75
30 Columna con motivo de dragón	78
31 Telar de tiro chino	81
32 Estructura de la tela llana o tafetán	82
33 Estructura del brocado	83
34 Lampás de seda y plata	84
35 Paño de damasco	85
36 Raso de seda actual	87
37 Esquema que muestra las variaciones de la técnica de tapiz	88
38 Corte transversal del terciopelo	89
39 Estructura de la sarga o <i>twill</i>	91
40 Virgen con dos bordadores de casullas	94

41	Grabado en el que se observa el modo como las niñas aprendían a bordar a fines del siglo XVIII	95
42	Bordado de realce y de alto relieve	96
43	Bastidor rectangular, los rodillos a los lados permiten fijar los cuatro lados de la tela que se va a bordar	98
44	El bastidor se puede colocar sobre una base o pie	98
45	Bastidor circular, de mano, para realizar bordados pequeños	98
46	Empleo de bastidores en un taller de bordado	99
47	Dechado o muestrario de puntadas para bordar	100
48	Ángel flautista entre roleos y flores, detalle del <i>aurifrisium</i> de la capa pluvial del terno de “Los Ángeles Músicos”	103
49	Bordado con hilos entorchados de plata e hilos de seda	117
50	Distintas maneras de hacer el bordado al matiz o pintado a la aguja	118
51	Bordado al matiz con hilos de seda	118
52	Delineado	120
53	Bordado sobrepuesto	121
54	Bordado de alto relieve	122
55	Bordado de realce	124
56	Mitra fotografiada en el año 2003	127
56	La misma mitra fotografiada en el año 2010	128
58	Capa pluvial	129
59	Bordado de realce y aplicación de lentejuelas y gemas	130
60	Principales puntadas de bordado en hilos de seda	131
61	Bordado a hilo tendido o <i>couching stitch</i>	132
62	Esquema de las diversas puntadas de bordado	132
63	Esquema constructivo de los componentes de un ornamento	138
64	Entretela de lino con base de preparación	139
65	El ciclo Litúrgico	143
66	Dalmática blanca	149
67	Casulla roja	150
68	Casulla negra	152
69	Casulla verde	153
70	Casulla amarilla	155
71	Casulla morada	156
72	Ángel. Casulla del Triunfo de Jesucristo. Detalle	161
73	Concha vieira o venera	165
74	Concha venera bordada	165
75	Sagrados Corazones	170
76	Sagrados Corazones. Casulla del <i>Agnus Dei</i> . Detalle	170
77	Felicidad (<i>Beatitudine. Happiness</i>)	172
78	<i>Agnus Dei</i> recostado sobre el libro de los siete sellos Terno blanco: casulla. Detalle	173
79	Cordero Divino de pie sobre el libro de los siete sellos. Casulla del Cordero Divino. Detalle	174
80	Cruz Latina. Casulla de luto. Detalle	176
81	Cruz griega. Estola. Detalle del extremo	177

82	Cruz <i>gemmata</i> o enjoyada. Casulla del Triunfo de Jesucristo. Detalle	178
83	Genio (<i>Genio. The Genius</i>)	179
84	Espigas. Casulla, terno rojo. Raso de seda. Detalle	180
85	Flores. Casulla, conjunto de terciopelo rojo. Detalle	182
86	Crisantemo. Dalmática negra. Detalle	186
87	Concordia (<i>Concordia. Concord</i>)	188
88	Crátera con tres flores. Casulla negra. Detalle	190
89	Virtud (<i>Virtu. Virtue</i>)	191
90	Roma Victoriosa (<i>Roma Vittoriosa. Victorius Rome</i>)	192
91	<i>Agnus Dei</i> rodeado por una corona de ramas de laurel. Casulla del <i>Agnus Dei</i> . Detalle	193
92	Monograma de Cristo. Casulla gótica blanca. Detalle	194
93	Preservación (<i>Conservazione. Preservation</i>)	196
94	Victoria (<i>Vittoria. Victory</i>)	198
95	Palmera rodeada de pámpanos, hojas de vid y espigas. Casulla de las palmeras. Detalle	199
96	Paloma del Espíritu Santo rodeada de resplandores. Mitra. Detalle	201
97	Pavo real. Mitra. Detalle	202
98	Arrogancia (<i>Arroganza. Arrogance</i>)	203
99	Pelícano en el momento de abrir su pecho. Capa pluvial, terno blanco. Detalle del capillo	204
100	Bondad (<i>Bonta. Good Nature</i>)	205
101	Compasión (<i>Compassione. Compassion</i>)	205
102	Vid: pámpanos con hojas y flores. Detalle casulla gótica	207
103	Campania Felix (<i>Campagna Felice</i>)	208
104	Casulla de los apóstoles (espalda)	213
105	San Pablo. Casulla de los apóstoles (detalle de la espalda)	214
106	San Bartolomé. Casulla de los apóstoles (detalle de la espalda)	214
107	Casulla de los apóstoles (delantera)	216
108	Casulla de las palmeras (espalda)	221
109	Casulla de las palmeras (delantera)	222
110	Conjunto de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo	228
111	Estado de conservación que presentaba la casulla de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo en el año 2003	231
112	Terno de raso de seda roja: capa pluvial (espalda)	235
113	Terno de raso de seda roja: capa pluvial (delantera)	236
114	Motivos que se alternan en el campo de la capa pluvial (detalle)	237
115	Capillo. Terno de raso de seda roja: capa pluvial (detalle)	238
116	Terno de raso de seda roja: casulla (espalda)	240
117	Terno de raso de seda roja: casulla (delantera)	241
118	Terno de raso de seda roja: manípulo	243
119	Terno de raso de seda roja: cubre-corporal	244
120	<i>Agnus Dei</i> después de la restauración. Detalle	246
121	Terno de raso blanco: capa pluvial (espalda)	251

122	Terno de raso blanco: capa pluvial (delantera)	252
123	Terno de raso blanco: casulla (espalda)	255
124	Terno de raso blanco: casulla (delantera)	256
125	Terno de raso blanco: casulla (detalle)	257
126	Terno de raso blanco: dalmática (delantera)	259
127	Terno de raso blanco: estola	260
128	Terno de raso blanco: manípulo	261
129	Terno de raso blanco: estado de conservación de uno de los manípulos	263
130	Conjunto de terciopelo rojo: casulla (espalda)	266
131	Conjunto de terciopelo rojo: casulla (delantera)	267
132	Conjunto de terciopelo rojo: estola	270
133	Casulla de luto (espalda)	277
134	Casulla de luto (delantera)	278
135	Casulla del triunfo de Jesucristo (espalda)	284
136	Casulla del triunfo de Jesucristo (delantera).	285
137	<i>Agnus Dei</i> . Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda)	286
138	Ángel canéforo. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda)	287
139	Cruz <i>gemmata</i> o enjoyada rodeada de resplandores. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda)	288
140	Paloma. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda)	290
141	Corazón de María. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la delantera). Siglo XVIII.	292
142	Casulla del Cordero Divino con ángeles (espalda)	297
143	Casulla del Cordero Divino con ángeles (delantera)	298
144	Ánfora y flores. Casulla del Cordero Divino con ángeles (detalle)	300
145	Lomo del libro de los siete sellos. Casulla del Cordero Divino con ángeles (detalle de la espalda)	301
146	Corazón. Casulla del Cordero Divino con ángeles (detalle de la delantera)	303
147	Casulla del <i>Agnus Dei</i> (espalda)	309
148	<i>Agnus Dei</i> . Casulla del <i>Agnus Dei</i> (detalle de la espalda)	310
149	Casulla del <i>Agnus Dei</i> (delantera)	312
150	Sagrados Corazones. Casulla del <i>Agnus Dei</i> (detalle de la delantera)	313

INTRODUCCIÓN

La colección de ornamentos litúrgicos que forma parte del patrimonio artístico de la Catedral de Lima es de gran valor, a pesar de la fragilidad de los materiales y de su continuado uso. Estos ornamentos, que han persistido a lo largo de los siglos guardados en la cajonería de la sacristía, destacan por su singularidad, calidad técnica, cualidades estéticas y suntuosidad, manifestadas tanto en la selección de los materiales con los que han sido confeccionados, como en la riqueza de los temas decorativos que ostentan, a la vez que reflejan las prácticas cristianas desarrolladas durante el período virreinal y los primeros años de la vida republicana.

Aunque no es muy extensa, la colección está constituida esencialmente por vestimenta litúrgica de carácter cardenalicio y episcopal, confeccionada especialmente para las celebraciones oficiales del culto; y ofrece información documental, social, e iconográfica de primer orden, considerando que Lima fue la capital del Virreinato del Perú y que, por ende, su Catedral debió ser la más importante de esta parte del continente; del mismo modo, estos ornamentos debieron servir de modelo para la confección de la indumentaria litúrgica destinada a otras regiones del virreinato. Debido a su alto valor, tanto simbólico como económico, estas piezas se han utilizado a lo largo del tiempo, desde el siglo XVI hasta mediados de la década de 1960, han sido reparadas muchas veces y se han ido adecuando a los gustos de cada época, para ello se les ha agregado bordados, se han recortado y, antes de perderse definitivamente, han sido adaptadas para otros fines también litúrgicos, a veces convertidas en la vestimenta de una imagen, un frontal de altar o en la decoración de la vestimenta litúrgica

contemporánea, siguiendo las recomendaciones del Concilio Vaticano II¹. Asimismo, la mayoría de las piezas que forman la colección de ornamentos de la Catedral de Lima ha sido restaurada, las entretelas y los forros han sido reemplazados.

Como se ha mencionado en el párrafo precedente, la mayoría de los ornamentos litúrgicos se retiró del uso diario como resultado de los cambios decretados por el Concilio Vaticano II, que acordó que estas prendas ostentaban carácter sagrado por sí mismas y no por su adorno. Por lo tanto, permitió que se continúe su confección en telas y materiales preciosos y recomendó una discreta ornamentación que, en muchos casos podía formar parte del mismo tejido.

Es importante señalar que la Iglesia estableció una relación peculiar con el trabajo manual o artesanal². Si bien reconoció la belleza de las piezas, al proclamar que la persona estaba presente en la Iglesia a través de su trabajo convertido en ofrenda de amor, dejó sentado que no era trascendental el nombre del autor. Por otro lado, es necesario destacar que los ornamentos litúrgicos no fueron apreciados como obras de arte, sino más bien como bienes de uso que debían cumplir dos objetivos fundamentales, en primer lugar estaban obligados a adecuarse a normas que determinaban su forma y función, y en segundo lugar, debían ostentar una serie de imágenes prescritas -por la propia Iglesia-, que eran fácilmente comprendidas por los fieles. Sin embargo, se trata de verdaderas obras de arte al servicio de la Iglesia dedicadas a la realización del culto, de manufactura anónima y de uso constante.

¹ El Concilio Vaticano II se desarrolló entre el 11 de octubre 1962 y el 8 de diciembre de 1965, fue convocado por el Papa Juan XXIII en 1959 y concluido por el Papa Paulo VI.

² La separación entre arte y artesanía ha sido ampliamente superada en el siglo XX, pero durante el período virreinal no era así y el bordado era considerado simplemente trabajo manual, realizado por algunos bordadores, en los conventos y por algunas mujeres piadosas.

A las autoridades eclesiásticas les preocupaba que los ornamentos fueran apreciados por la comunidad de fieles en todo su esplendor. Por eso, desde la misma Iglesia se incentivaron las labores encaminadas al remozamiento de las piezas con el objetivo de preservarlas, aunque muchas veces esas intervenciones no fueron las más apropiadas. Así por ejemplo, a lo largo del tiempo, se intentó reparar los tejidos que servían de base a los ornamentos colocando injertos o parches en áreas dañadas, remendando zonas rasgadas o sustituyendo las diversas telas; lo mismo sucedía con los cordones y borlas, y se agregaron o reemplazaron los bordados. Las intervenciones -de las que no queda constancia escrita³- fueron realizadas por los maestros bordadores y los sastres, quienes fueron contratados para ello, y se justificaban por la presencia de diversos tipos de deterioro en los ornamentos.

Los daños podían afectar uno o todos los componentes de las piezas, tanto los tejidos que servían de base como las entretelas y los bordados. Algunos de los problemas más frecuentes debieron ser:

- Daños mecánicos, como rasgaduras y pérdidas de retazos originados por el roce con el borde de muebles y objetos metálicos, también desprendimiento de cordones e hilos sueltos.
- Presencia de agentes biológicos que ocasionaron dos tipos de deterioro, agujeros por el ataque de insectos como polillas, y manchas oscuras por la presencia de hongos.
- Deformación del plano, producto del almacenamiento inadecuado que ocasionó dobleces y arrugas que con el tiempo se convirtieron en roturas.
- Deterioro producido por agentes ambientales como la degradación fotoquímica evidenciada por la decoloración debido a la exposición a la luz.

³ No hay registros escritos o informes respecto a la manera como dichas intervenciones fueron realizadas.

- Resequedad de las fibras causada por la aplicación de métodos de limpieza agresivos.
- Suciedad generalizada debido al roce con el cuerpo, y manchas de cera de las velas usadas en la liturgia.

Como se puede percibir, el estudio de los ornamentos litúrgicos implica sortear una serie de dificultades, debido a que

... son pocas las piezas que se han conservado intactas, era frecuente aprovechar cenefas de prendas deterioradas para piezas nuevas o hacer restauraciones que en el mejor de los casos pasan desapercibidas. En consecuencia, es difícil asociar la documentación a una pieza determinada, casi nunca se dan indicaciones suficientes sobre las imágenes que ha de llevar la cenefa ni sobre la pieza en la que ha de ir colocada y cuando ésto se hace, el problema consiste en averiguar de qué pieza se trata ya que, como en casi todas las artes industriales, los modelos y los procesos técnicos se repiten durante muchos años sin variaciones apreciables. Teniendo en cuenta que son pocos los nombres de bordadores conocidos y menos las piezas que se les pueden atribuir con absoluta certeza, es arduo encontrar peculiaridades técnicas o estilísticas que permitan atribuciones fiables o dataciones precisas. (Romero, 1989: 107-108)

Un factor adicional que ha contribuido a la pérdida irreparable de los ornamentos litúrgicos, ha sido la costumbre de quemar aquellos muy deteriorados, hábito que se ha justificado a lo largo del tiempo –y en algunas zonas del territorio peruano hasta la actualidad- en la creencia que de ese modo se puede evitar su profanación. Sin embargo, las motivaciones bien pudieron haber sido otras, como sucedió en la Europa medieval. Staniland refiere que, durante el siglo XIV, la razón por la que muchas prendas existentes en la Catedral de Canterbury fueron reducidas a cenizas se debió al interés en recuperar el oro de sus bordados, pues se trataba de un sistema práctico y económico (Staniland, 2000: 65).

De otro lado, respecto al destino que debieron correr las prendas después del fallecimiento del ministro que las empleaba, se puede tomar como indicador el pedido que hizo Santo Toribio de Mogrovejo a su cuñado, el limosnero Francisco de Quiñones, para que después de su muerte se reparta entre los pobres lo que se obtenga de la venta de su vestimenta litúrgica (Benito, 2001:103). Esto significa, en primer lugar, que no era costumbre obligada conservar las prendas, que éstas pertenecían al usuario y no tenían necesariamente que transferirse o cederse, y que eran objetos que podían ser vendidos; todo lo cual también ha contribuido sin duda a la pérdida de este material y a la valiosa información asociada.

El reconocimiento del valor excepcional de la colección de vestiduras que posee la Catedral de Lima ha motivado el desarrollo de la investigación que se presenta. Igualmente ha sido fundamental el considerar que es importante rescatar para la historia del arte peruano los objetos que han perdurado, tanto de manera integral como en alguna de sus secciones, pues son ejemplares que contribuyen al mejor conocimiento de la actividad artística del bordado realizada para un cliente excepcional en rigurosidad y exigencia como la Iglesia. El valor simbólico que evidencian da cuenta, igualmente, del pensamiento religioso y permite identificar motivos y tendencias estilísticas que pueden observarse en otros medios, brindando la posibilidad de fechar aquellos bordados cuya referencia temporal directa no es clara. La organización de esta investigación busca seguir el tránsito de creación de los vestidos seleccionados así como explicar las técnicas, la iconografía, el uso y la condición en la que se encuentran en la actualidad. La tesis está organizada en cuatro capítulos, el primero analiza los ornamentos litúrgicos propios de la celebración cristiana. Se destaca el papel

de la vestimenta litúrgica como portadora de identidad, que cumple una función didáctica al operar como símbolo que recuerda, a todos los asistentes a la celebración, que quien la preside actúa como ministro de Cristo y de la Iglesia. También se presenta un esbozo relativo al origen, evolución, usos y significado de cada una de las prendas que conforma el conjunto de ornamentos litúrgicos, así como de los accesorios e insignias.

El segundo capítulo está centrado en la tecnología de los ornamentos litúrgicos, para ello estudia las materias primas que intervienen en la elaboración de las telas con las que se confeccionan, y examina las principales estructuras textiles y sus motivos decorativos. Asimismo, analiza el bordado y su tipología así como la variedad de puntadas y los hilos empleados en la decoración de las prendas que conforman el conjunto de ornamentos sagrados. Además, se refiere a los remates o terminaciones que se aplican en los bordes de las prendas.

El tercer capítulo trata acerca de los colores litúrgicos y la iconografía, elementos significativos de los ornamentos. Explora el origen de los colores litúrgicos, su valor simbólico, su relación con las diversas estaciones del año eclesiástico y su elección de acuerdo al día, o a la función sagrada a celebrar. Del mismo modo, analiza los principales motivos iconográficos presentes en los ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima, asociados con el programa de exaltación de Cristo, de la Virgen María y de la Eucaristía.

El último capítulo aborda de manera concreta el análisis técnico, plástico e iconográfico de una selección de ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima,

organizada cronológicamente de acuerdo a sus características. Entre los antecedentes se encuentran aquellas piezas que corresponden al siglo XVI, de origen europeo, y ornamentos del siglo XVII. Se enfatiza la presencia de las casullas peruanas correspondientes al siglo XVIII.

La tesis contiene ciento cincuenta imágenes, distribuidas en cada capítulo, a fin de esclarecer los contenidos. Las fotografías de los ornamentos litúrgicos de la colección de la Catedral de Lima son originales, fueron tomadas por la tesista, permiten tener contacto directo con la calidad de las piezas, apreciar la variedad de telas y bordados, asimismo sirven para demostrar las afirmaciones ofrecidas a lo largo del desarrollo de la tesis.

Los objetivos de este trabajo son:

1. Explicar la importancia, el valor artístico y las características propias de la colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima.
2. Determinar el origen, los materiales, la confección y los elementos componentes de la indumentaria eclesiástica de la Catedral, a partir del análisis técnico y formal de un conjunto de prendas seleccionadas para establecer el proceso completo que supuso su manufactura.
3. Demostrar que los bordados presentes en los ornamentos litúrgicos cumplen un doble papel: por un lado deleitan por su belleza, a la vez que transmiten conceptos propios de la Iglesia.

4. Examinar el origen y las fuentes de los principales motivos iconográficos presentes en los ornamentos litúrgicos.
5. Analizar la diversidad y complejidad iconográfica de la indumentaria eclesiástica de la Catedral de Lima.
6. Proponer una lectura integral del discurso iconográfico presente en los ornamentos litúrgicos, en especial de las casullas.

Los límites de la investigación están dados por el reducido número de piezas que forma parte de la colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima, debido a los problemas relacionados con su preservación como se ha explicado antes, que están ligados tanto a su uso continuo como a la reutilización de sus partes.

La importancia de la tesis es amplia y radica, especialmente, en el reconocimiento de los ornamentos litúrgicos como obras de arte. Se trata de una expresión de arte religioso de primer orden, en la que se desarrolla una iconografía compleja relacionada con el ceremonial, y de acuerdo con la normativa eclesiástica. Igualmente, los ornamentos litúrgicos son significativas obras de arte textil, en las que intervienen tres de sus principales manifestaciones: el tejido, el bordado y el vestido. La tesis también ofrece información valiosa para el estudio del patrimonio artístico del virreinato del Perú.

La hipótesis de trabajo sostiene que la confección de las casullas de la Catedral de Lima fue un cuidadoso proceso de elaboración y que el programa iconográfico bordado en ellas, forma parte de un discurso ligado con los misterios Cristológico, Eucarístico y Mariológico, y puede ser leído de manera unitaria.

Para el desarrollo de la tesis se ha empleado tres ejes metodológicos. En primer lugar, se ha aplicado el método histórico-crítico para realizar la investigación y análisis de los diferentes contenidos del tema, y aprovechar de cada autor aquellos elementos que ayuden a su ejecución, considerando sin embargo que no existen fuentes teórico-metodológicas en este aspecto. Por ello se ha elaborado un método de trabajo análogo al que se emplea para el estudio del arte textil en general y del traje en particular, y aquellos que permiten las aproximaciones a la pintura en lo que compete adecuarse en cada caso. Ha sido fundamental el análisis técnico, referido concretamente al análisis físico directo de los ornamentos para identificar los materiales, técnicas de las diversas estructuras de las telas empleadas, tipos de bordados y aplicaciones, para lo cual ha sido importante elaborar un método pues no existe uno de aplicación específica para el bordado. Igualmente se ha empleado el método iconográfico, propuesto por Panofsky, con la finalidad de describir, identificar e interpretar las imágenes presentes en los ornamentos litúrgicos. La “iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (Panofsky, 1980: 13). Conviene recordar que los ornamentos litúrgicos no fueron creados con el propósito del deleite estético sino que respondían a necesidades de expresión religiosa, sin embargo son indiscutibles obras de arte por el resultado excepcional de su factura, la prolija y puntual

organización de los elementos ornamentales que componen las piezas y la impresión que se buscó lograr en el receptor.

Asimismo, en el desarrollo de la tesis se ha preferido el empleo de la terminología universal para las estructuras textiles de Irene Emery *The primary structures of fabrics, an Illustrated Classification* de 1966, por sus características generales; también se ha aprovechado el texto de Raoul D'Harcourt, *Textiles of Ancient Peru and their techniques* de 1974, por la claridad con la que se presentan los gráficos.

De lo expuesto en los dos párrafos precedentes se desprende que existe una carencia de trabajos previos, razón por la que ha sido preciso utilizar una serie de estrategias para orientar la investigación a partir de la búsqueda sistemática de literatura general y su adaptación a las necesidades de la tesis. Del mismo modo, se ha desarrollado una metodología de análisis que respalde el reconocimiento de la artisticidad de las prendas, y que ha sido aplicada a cada una. En el análisis se incluye: la descripción técnica, la descripción formal, la lectura iconográfica, el estado de conservación, y la apreciación plástica, aspectos que deben ser tomados en consideración cuando se trabaja con obras de esta naturaleza. Es importante mencionar que la formación en conservación de textiles, que implica el conocimiento de los materiales, las estructuras textiles y las técnicas del bordado ha sido una herramienta de trabajo fundamental para la comprensión de las características físicas del material analizado.

Estado de la cuestión:

A pesar de la importancia que ostentan los ornamentos litúrgicos, y en especial los que integran la colección de la Catedral de Lima, estas prendas no han suscitado el interés de los investigadores y no se han desarrollado estudios al respecto, aunque se trata de obras artísticas en las que “intervienen dos manifestaciones englobadas bajo el calificativo de artes textiles: el tejido y el bordado” (Ágreda, 1998: 383), a las que se suma una tercera: el vestido.

Los ornamentos litúrgicos fueron confeccionados con las más finas telas, generalmente de seda y oro, que llegaron al virreinato del Perú desde Sevilla provenientes de los principales centros textiles de Europa –Italia, Francia y España- y también de Asia, mediante el Galeón de Manila. En este territorio fueron confeccionados y cubiertos de bordados por una serie de artífices de la aguja, quienes realizaron su labor para satisfacer las necesidades de la Iglesia. Como menciona Ágreda, refiriéndose a los ornamentos de la Catedral de San Salvador de Zaragoza:

Todas estas cuestiones justificarían por sí mismas el interés que reviste el estudio y conservación de los ornamentos, pero aún hay otra razón de índole cultural que afianza esta necesidad. Estas piezas son el exponente de un ceremonial y de unos usos litúrgicos en su mayor parte desaparecidos, lo que las convierte en un privilegiado testimonio de la historia social y religiosa. (Ágreda, 1998: 385)

Los ornamentos litúrgicos integran el Patrimonio Cultural de la Nación y han sido inventariados por el Instituto Nacional de Cultura (INC), ahora Ministerio de Cultura, para garantizar su protección. El INC ha incluido algunas

fotografías de los ornamentos en la publicación del *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble de Cajamarca* (1986), así como del *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble de Arequipa* (en dos volúmenes, 1989 y 1992), que contienen imágenes de las colecciones de obras de arte en las diversas iglesias de estas regiones, dichas publicaciones fueron coordinadas por Ricardo Estabridis. Aun así, es necesario recalcar que los ornamentos litúrgicos no han sido estudiados.

En el libro *Tejidos Milenarios del Perú* (1999), el artículo de Pedro Gjurinovic titulado “La textilería del Perú Virreinal”, ofrece una visión general acerca de los tejidos de dicho período, destaca la importancia de los tapices, el funcionamiento de los obrajes y los asuntos concernientes a la heráldica y su iconografía. También, aunque no es el centro de la investigación, se refiere a los ornamentos litúrgicos, así como al gremio de bordadores.

En el año 2004, con motivo de celebrarse los 400 años de la inauguración de la Catedral de Lima, la tesista fue invitada por el Banco de Crédito a participar en la publicación del libro *La Basílica Catedral de Lima*, de la Colección Arte y Tesoros del Perú con un artículo titulado “Vestimenta para la gloria del Señor”. El artículo, que puede considerarse un primer acercamiento al tema, plantea la importancia de esta colección, reseña su historia y esboza algunos de los planteamientos que se desarrollarán ampliamente en este trabajo.

Agradecimientos:

Quiero agradecer a mi familia que siempre me apoya y confía en mí, a mi padre por su gran amor y su eterna alegría, y a Abraham por su paciencia y comprensión cada vez que emprendo un nuevo reto, y por la claridad de sus recomendaciones mientras desarrollé la investigación.

Mi especial gratitud a la Dra. Martha Barriga Tello, quien aceptó ser asesora de la tesis, estimuló el desarrollo de la investigación y siempre estuvo dispuesta a escuchar y absolver consultas con la sensatez, la sabiduría y el cariño que la caracterizan. También al señor Luis Nieri, del Banco de Crédito del Perú, por despertar en mí el interés en el estudio de los ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima.

Agradezco profundamente a Guiuliana Más Rivera (+2005) quien generosamente trabajó en el mejoramiento de las fotografías -tomadas con una pequeña cámara digital-, aun cuando la dolorosa enfermedad que padecía dificultaba su desplazamiento.

Del mismo modo, a Anita Tavera que colaboró conmigo en el fichaje preliminar del material, a Jaime Mariazza quien me proporcionó bibliografía sobre el tema y a Marcela Ramírez Ruiz que me apoyó en el registro fotográfico de algunos ornamentos cuando redactaba el documento final.

Esta investigación también fue posible gracias a Monseñor Raúl Chau, Fernando López y al personal que labora en la Catedral de Lima, por haber permitido revisar la

colección de ornamentos y brindar las facilidades para analizarla y tomar las fotografías.

La revisión general del material se realizó durante el año 2003, no obstante la colección se encontraba en lugares diferentes: el Museo y la Sacristía de la Catedral de Lima, el Palacio Arzobispal y un taller particular, en el distrito de Miraflores, en el que se estaban restaurando algunas de las piezas.

La investigación bibliográfica se realizó principalmente en la biblioteca del Seminario de Santo Toribio en Lima, y en biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, gracias a una beca de la Red de Macrouniversidades de América Latina y el Caribe en el año 2008.

Capítulo I

LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS

La vestimenta es un bien de uso que, al estar en contacto permanente con el hombre, envejece, se echa a perder y se renueva continuamente. No obstante, también es un elemento expresivo y elocuente en la comunicación porque establece un tipo de lenguaje simbólico que revela información sobre quien la lleva, se trata de un medio de comunicación no-verbal que juega un rol portador de identidad, vestir de una determinada manera significa asumir un rol frente al grupo social.

En todas las épocas y en todas las culturas ha cautivado la fuerza significativa del vestuario. Las sociedades andinas prehispánicas no fueron la excepción, muy por el contrario, es bien sabido que éstas otorgaron a los textiles con los que confeccionaron sus vestidos, además del valor intrínseco, el valor social de identificación étnica, status, religioso, económico (vinculado con la producción), político, estético, e incluso como medio de cambio, y acompañaron a sus difuntos con ajuares en los que las prendas de vestir jugaron un papel predominante. De la misma manera, a través del tiempo, la Iglesia ha asignado una dimensión mística y un significado a cada una de las piezas que conforman el conjunto de los *ornamentos* dentro de la liturgia, a partir de la función utilitaria que cumplen.

El centro de la vida sacramental católica es la celebración de la misa⁴, presidida por el sacerdote que representa a la persona de Cristo, tiene carácter comunitario en el que participan tanto el celebrante como los fieles que entablan un diálogo. La celebración, que constituye un acto de culto, se divide en dos partes íntimamente ligadas, la liturgia de la palabra y la liturgia eucarística. La Iglesia decreta que sacerdotes y ministros se vistan con hábitos especiales antes de acercarse al altar; en este sentido, los *ornamentos* se refieren a la vestimenta indispensable que ellos usan para la celebración de las funciones litúrgicas, a fin de avivar la piedad de los fieles y demostrar la grandeza del oficio que realizan como intermediarios entre Dios y los hombres.

1. LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS EN LA CELEBRACIÓN CRISTIANA

La celebración cristiana era, hasta hace poco tiempo⁵, un evento de extremada codificación en el que los ornamentos litúrgicos jugaban un papel importante. En general, los ornamentos litúrgicos están relacionados con la celebración de la misa, lo que facilita su clasificación en dos grupos: los que están específicamente vinculados a la celebración de la misa y al culto como la vestimenta, las insignias litúrgicas y los accesorios; y las piezas para el altar, cuya función, además de la decorativa, es cargar de sacralidad el espacio de la celebración, que en sí mismo ya es sagrado. En la liturgia cristiana la vestimenta ha sido, y lo es hasta nuestra época, importante tanto para los

⁴ La celebración cristiana se produce en un contexto social y cultural determinado y ha constituido, a lo largo del tiempo, un poderoso medio de transmisión e intercambio de la experiencia espiritual, que se refuerza por la repetición de la acción litúrgica, sustentada en la palabra y la tradición.

⁵ El Concilio Vaticano II fue uno de los eventos históricos que marcó el siglo XX. Fue convocado por el Papa Juan XXIII (desde enero de 1959), tuvo cuatro sesiones, siendo la primera presidida por el mismo Papa en otoño de 1962. Las siguientes fueron convocadas y presididas por el Papa Pablo VI, hasta su clausura en 1965. Uno de sus objetivos fue adaptar la liturgia a las necesidades de nuestro tiempo, se realizaron algunas reformas para que el pueblo cristiano pudiera comprenderla fácilmente y participar en ella por medio de una celebración plena, activa y comunitaria.

ministros como para los fieles, debe ser bendecida y aunque no tiene una finalidad en sí misma, cumple una función didáctica porque:

- ayuda a diferenciar las categorías de los ministros⁶,
- proclama que el ministro actúa en relación particular con una comunidad de creyentes, y con relación a una estructura jerárquica reconocible,
- permite a los fieles identificarse con la tradición de la Iglesia y concentrarse en la celebración,
- facilita el entendimiento del misterio que se celebra,
- subraya el carácter festivo y contribuye al decoro de la celebración,
- expresa, por el modo exterior de actuar, el valor que se da a la celebración, y
- enuncia la dignidad de la acción sagrada.

Es pertinente aclarar que la vestimenta litúrgica no separa a los ministros de la comunidad cristiana que celebra la Eucaristía, porque no les confiere poder o superioridad. Se trata mas bien de un conjunto de símbolos que actúa enérgicamente para recordar a todos que, en ese momento, ellos –los ministros- no están actuando como personas particulares en su oración sino como Ministros de Cristo, *in persona Christi*, y de la Iglesia⁷, *in persona Ecclesiae*. Por tanto, son los ministros, y en especial el que preside la celebración, los que tradicionalmente se han revestido con atuendos especiales en el ejercicio de su ministerio. Además de la vestimenta litúrgica que se usa para las ceremonias, está la sotana⁸ que es el traje diario de los eclesiásticos (imagen 1). La palabra viene del latín *subtana*, que significa debajo.

⁶ En la Iglesia católica existe una jerarquía en cuya cabeza está el Papa, luego sigue el cardenal; el arzobispo, el obispo y los diáconos; y los sacerdotes canónigos, frailes y monjes.

⁷ La Iglesia entendida como la asamblea de fieles.

⁸ La sotana es una especie de túnica talar de mangas largas y botones a todo lo largo de la parte frontal. Es blanca para el Papa, roja para los cardenales, morada para los obispos, negra para los sacerdotes, aunque cardenales y obispos usan sotana negra para actividades habituales.



Imagen 1: Sotana

Fuente: <http://www.talleressj.com/images/otc1.jpg>

1.2 EVOLUCIÓN, USOS Y SIGNIFICADO DE LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS

El origen de la vestimenta litúrgica se encuentra en el antiguo traje civil greco-romano de los primeros siglos del Cristianismo. Entonces no se buscaba el contraste entre el traje civil y el litúrgico, pues no debía existir diferencia alguna entre los ministros y los demás fieles. Probablemente se reservara la vestimenta más fina y rica para ser usada durante el santo sacrificio. Según Righetti, cuando se compiló el *Liber Pontificalis* a principios del siglo VI, se hizo evidente que existía una vestimenta reservada para la liturgia, aunque ésta no presentaba una forma especial (Righetti, 1955: 533-534). La distinción entre la vestimenta litúrgica y la civil o común nace, en primer

lugar, de la necesidad de diferenciar la actividad cotidiana de aquella donde se practicaban funciones religiosas públicas y de culto. Igualmente, a fines del siglo VI, como consecuencia de la introducción en Occidente del modo de vestir de los bárbaros, se produjo un cambio radical en la moda. La vestimenta civil greco-romana se dejó de usar en la vida diaria y se reservó para el culto, lo que permitió identificar mejor a los ministros y entender la naturaleza de la celebración.

Desde entonces, la forma exacta del diseño de la vestimenta usada por la Iglesia evolucionó, y paulatinamente alcanzó su valor como bien de uso y como símbolo, cuyo significado se fue definiendo a lo largo del tiempo. Aproximadamente a partir del siglo IX, se le dio un sentido sagrado, de tipo alegórico y se comenzó a interpretar cada uno de los componentes en sentido moral. Después del siglo XII, la vestimenta litúrgica evolucionó en su forma y pasó a ser considerada ornamento, perdió flexibilidad y amplitud (Abad, 2000:157), a la vez que se sobrecargó de adornos con un alto contenido simbólico y se hizo cada vez más rígida. El simbolismo de las vestiduras se fundamentó en la naturaleza de la Iglesia, en la liturgia y el ministerio⁹.

En la historia de los ornamentos litúrgicos es importante destacar las transformaciones formales que sufrieron a partir del siglo XIX, a consecuencia del cambio de gusto que se operó en la época. Por influencia del Romanticismo, que se opuso a los excesos del Barroco y a la racionalidad del Neoclasicismo, Francia buscó en las experiencias artísticas de su propio pasado el elemento identitario y sustituyó los modelos de la Antigüedad Greco-latina por los de la Edad Media, principalmente del

⁹ “En la Iglesia, que es el Cuerpo de Cristo, no todos los miembros desempeñan el mismo oficio. Esta diversidad de ministerios se desarrolla en el mismo ejercicio del culto sagrado por la diversidad de las vestiduras sagradas, las cuales, según esto, han de ser un distintivo propio del oficio que desempeña cada ministro” (Ordenación General del Misal Romano – OGMR – 297, citado por Abad, 2000: 158).

gótico, desde allí se difundió a los demás países. Al respecto, es interesante el comentario que hizo Viollet-le-Duc¹⁰ referido a que quienes llevaban la casulla en forma de escapulario a principios del siglo XIX, tenían “la apariencia de un enorme coleóptero” (Plazaola, 1965: 482), pues demuestra el poco aprecio que se tenía en aquel momento por el aspecto de aquella prenda.

Los cambios se intensificaron a propósito de las recomendaciones del Concilio Vaticano II. Entre los muchos documentos que acordó, destacan las cuatro Constituciones Conciliares. La última, titulada *Sacrosanctum Concilium* está referida a la Sagrada Liturgia y en el Capítulo VII, “El Arte y los objetos sagrados”, se menciona la manera cómo deben ser los ornamentos. El artículo 124 recomienda “Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad. Esto se ha de aplicar también a las vestiduras y ornamentación sagrada”; y el artículo 128 “...en cuanto a la materia y a la forma de los objetos y vestiduras sagradas, se da facultad a las asambleas territoriales de obispos para adaptarlos a las costumbres y necesidades locales, de acuerdo con el artículo 22 de esta Constitución” (Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965: 20-22). De esta manera se demanda el retorno a los orígenes y a formas más sobrias, se apunta a la simplificación y al uso de telas más flexibles para que las prendas se adapten a los nuevos tiempos. Así por ejemplo, se abandonó el empleo de algunos ornamentos e insignias, y se aceptaron otras prendas, como aquella que en 1972 los obispos franceses consiguieron sea aprobada, se trataba de una especie de alba amplia que era a la vez casulla, sobre la que iba la estola, recomendada para las celebraciones o actos de culto fuera de la iglesia.

¹⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), arquitecto francés, uno de los principales teóricos de la restauración de carácter historicista.

En la actualidad, desde el Vaticano se fomenta la recuperación de los ornamentos y vestiduras litúrgicas anteriores a las reformas, el Papa Benedicto XVI¹¹ desde su investidura en abril del 2005, se reviste con ellos constantemente para demostrar la continuidad de la celebración litúrgica y se refiere a la importancia de esta indumentaria

En el momento de la Ordenación sacerdotal, la Iglesia nos ha hecho visible y tangible esa realidad de los ‘nuevos vestidos’ incluso externamente, mediante el ser revestidos con los ornamentos litúrgicos. En este gesto externo ella quiere hacernos evidente el evento interior y la tarea que nos viene de él: revestirnos de Cristo; entregarnos a Él como Él se entregó a nosotros.

Quisiera por tanto, queridos hermanos, explicar este Jueves Santo la esencia del ministerio sacerdotal interpretando los ornamentos litúrgicos que, precisamente, por su parte, quieren ilustrar qué cosa significa ‘revestirse de Cristo’, hablar y actuar ‘in persona Christi’ (Benedicto XVI, 2007: Homilía 5/4/2007).

El conjunto de ornamentos litúrgicos que se usaba en las misas de pontifical¹² se llama **terno** (imagen 2) y constaba de los siguientes componentes, confeccionados en la misma tela y con los mismos bordados: una casulla, dos dalmáticas, capa pluvial, velo o paño humeral, tres estolas, dos manípulos, bolsa de corporales y un velo de cáliz, que debían ser de excepcional calidad.

¹¹ Joseph Alois Ratzinger (Papa número 265 de la Iglesia, asumió el pontificado en el año 2005).

¹² La misa de pontifical, llamada también solemne, es aquella que celebra un obispo en el trono de su propia iglesia catedral, y si tiene permiso puede hacerlo en otra diócesis. Estaba precedida por una procesión que se dirigía hacia el altar. Participaban un turiferario (portador del incensario), el cruciferario (portador de la cruz), los ceroferarios (portadores de los cirios), el portador del libro, acólitos o clérigos, ceremoniero, subdiácono, diácono (llevando el Evangelionario) y celebrante, todos ataviados con sus respectivos ornamentos, mirando hacia delante. El obispo permanece en su cátedra hasta el momento del ofertorio.







		
Casulla		Dalmática
		
Capa pluvial		
		
Manípulos		Estola

Imagen 2: Conjunto de ornamentos litúrgicos o *terno*.
Catedral de Lima. Fotografía: Patrícia Victorio (2003)

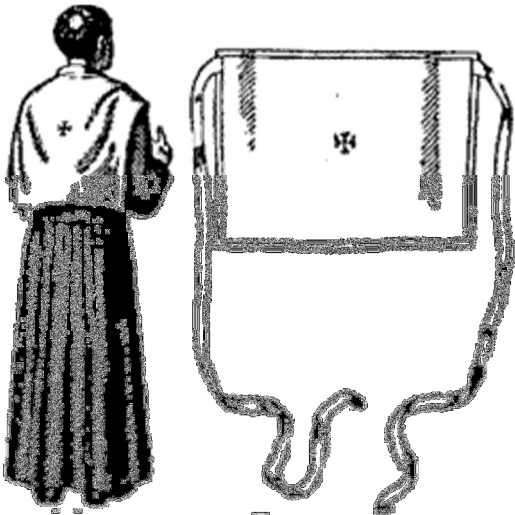

Es necesario mencionar, como hace Mario Righetti, que “en el traje usado por los romanos hay que distinguir el vestido interior y el exterior” (Righetti, 1955: 536), por lo

que, dado el origen de la vestimenta litúrgica, en ésta se recoge la misma distinción. Además, hay que considerar los accesorios y las insignias litúrgicas, que se clasifican en mayores y menores.

1.2.1 VESTIDO INTERIOR

AMITO

Llamado así desde el siglo IX, se trata de un paño cuadrangular con una cruz en el centro y cintas en dos de sus extremos. Es el primer ornamento sagrado que el sacerdote se coloca sobre la espalda y los hombros, debajo del alba y la casulla, cuando se reviste para celebrar la misa y otros oficios divinos, como signo de singular reverencia (imagen 3). Se ciñe mediante las cintas que cruzan su pecho y queda oculto por los demás ornamentos (imagen 4).

	
<p align="center">Imagen 3: Amito Fuente: http://traditioetfides.blogspot.com/2009/11/las-vestiduras-sagradas.htm</p>	<p align="center">Imagen 4: Uso del Amito Fuente: http://corazones.org/biblia_y_liturgia/liturgia/vestimenta_liturgica.htm</p>

En la actualidad el uso del amito es facultativo, pero se recomienda por razones de higiene y practicidad, especialmente, en el caso que varios sacerdotes compartan el alba. “Según los *Ordines romani*, la costumbre romana era la de adaptarlo a la cabeza mientras se revisten las vestiduras, y dejarlo caer sobre los hombros una vez que se ha puesto la casulla” (Plazaola, 1965: 496), como lo hacen todavía franciscanos, dominicos y algunos benedictinos. Es necesario mencionar que solo el Papa y los asistentes al trono episcopal en las funciones pontificales lo llevan sobre el alba (Righetti, 1955: 539-540).

Procede del *amictus* que designaba la prenda con la que los romanos cubrían exteriormente todo su cuerpo, o la mitad superior. Era símbolo de distinción para quien la llevaba y formaba parte del traje oficial romano. Es mencionado por primera vez en el primer *Ordo romanus*, pero parece que su adopción como vestimenta sagrada es anterior al siglo VIII. En Alemania se le llamó *humeral*¹³. Entre los siglos XI y XV se convirtió en una pieza muy rica, confeccionada en telas muy finas con adornos de oro, borlas y bordados de rosas y flores. Luego retornó a su primitiva sencillez, aunque se continuó confeccionando en telas finas y adornándolo con encajes. En la *Enciclopedia de la Religión Católica* se menciona que según la *Rúbrica*¹⁴, el amito que se usa hoy en día, únicamente puede ser de lino o cáñamo, y por excepción de alguna otra materia (ERC¹⁵, T I, 1956: 568-569).

¹³ Pero con el nombre de humeral se designa una insignia litúrgica mayor que se lleva exteriormente.

¹⁴ En la Iglesia Católica, las *Rúbricas* corresponden a las reglas según las cuales deben celebrarse la liturgia y el oficio divino. Estas reglas se escribían antiguamente en libros particulares llamados: *Directorios*, *Rituales*, *Ceremoniales* y *Ordinarios* (Bergier, T IV, 1846: 106).

¹⁵ Las siglas ERC corresponden a la *Enciclopedia de la Religión Católica* y se emplearán de aquí en adelante para citarla.

Como pieza integrante de las vestiduras, se recomienda que sea bendecido. Se lo consideró como figura del corazón puro, la protección de la divina gracia, el yugo de Cristo, la humildad, recordaba al ministro del altar que debía ser parco (Schenone, 1992: 799), y que debía defenderse de los enemigos del alma.

ALBA

Deriva de la antigua túnica romana *talaris et manicata*¹⁶. Se trata de una túnica que originalmente era de lana, desde el siglo IX de lino y más tarde de algodón, “Por decreto de la Congregación de Ritos de 15 de mayo de 1819 se ordenó que las albas fuesen de lino o cáñamo, proscribiendo el algodón en la confección de las mismas” (ERC, I, 1956: 327-328).

El alba es una túnica blanca y de allí toma su nombre (imagen 4), que “llega hasta los pies, con mangas largas, puños estrechos y es lo suficientemente amplia como para permitir el movimiento y la genuflexión” (Schenone, 1992: 797). Es mencionada como vestimenta litúrgica desde el siglo VI en el Concilio de Narbona (589), y en los textos de San Germán de París (+576) (Righetti, 1955: 541). En un principio no presentaba adornos, éstos aparecieron en el ruedo y en los puños desde el siglo X, y consistían en bordados sobrepuestos y aplicaciones de recortes de telas lujosas. Entre los siglos XV y XVII las guarniciones comenzaron a hacerse de encajes¹⁷ más o menos ricos. Además de los encajes de origen español, destacaron los que procedían de los Países Bajos.

¹⁶ El término *talaris* o talar refiere que llega hasta los talones, *manicata* indica que tiene mangas.

¹⁷ Righetti menciona que es a partir del siglo XV cuando, debido a la difusión de la industria del encaje, éste comenzó a usarse (Righetti, 1956: 542); según *La Enciclopedia de la Religión Católica* es desde el siglo XVI (ERC: 1956, t: I, 327-328) y Schenone afirma que aparece recién en el siglo XVII (Schenone: 1992: 797).

Es la prenda común a todos los clérigos que pertenecen a la orden sacerdotal. Su color blanco simboliza la reforma interior por el Espíritu Santo, la pureza de corazón, la castidad, el resplandor de los ángeles y la inocencia de la vida.



Imagen 5: Albas contemporáneas

Fuente: http://www.juventutem.com.ar/2008_09_14_archive.html (izquierda)
<http://www.salvadmereina.org.co/interna.php?idsec=73&idnot=1379> (derecha)

CÍNGULO

Entre los romanos era un accesorio de la túnica que servía para ceñirla a la cintura y así se incorporó a la vestimenta litúrgica. Cumple una función práctica, pues evita que el alba se arrastre y facilita los movimientos del que la lleva (imagen 6). En un principio era una faja, banda o cinturón de lino blanco de unos 6 ó 7 centímetros, que podía estar adornado o presentar piedras preciosas; hacia el siglo XIII adquirió la forma de cordón. También se confeccionó en algodón, seda y lana, pero la Iglesia recomienda que sea de lino.

Normalmente es un cordón blanco, aunque puede coincidir con los colores litúrgicos correspondientes al día. “En el *Ordo Romanus I*, que es del siglo VIII, ya se hace mención del cíngulo como ornamento litúrgico” (ERC, I, 1956: 689). Denota la prisa que deben tener los ministros en el cumplimiento de su deber. Simboliza la penitencia, la fe, la humildad, la caridad que debe tener el sacerdote, así como el cuidado sobre los apetitos y los sentidos; también recuerda las sogas que ataron a Cristo.

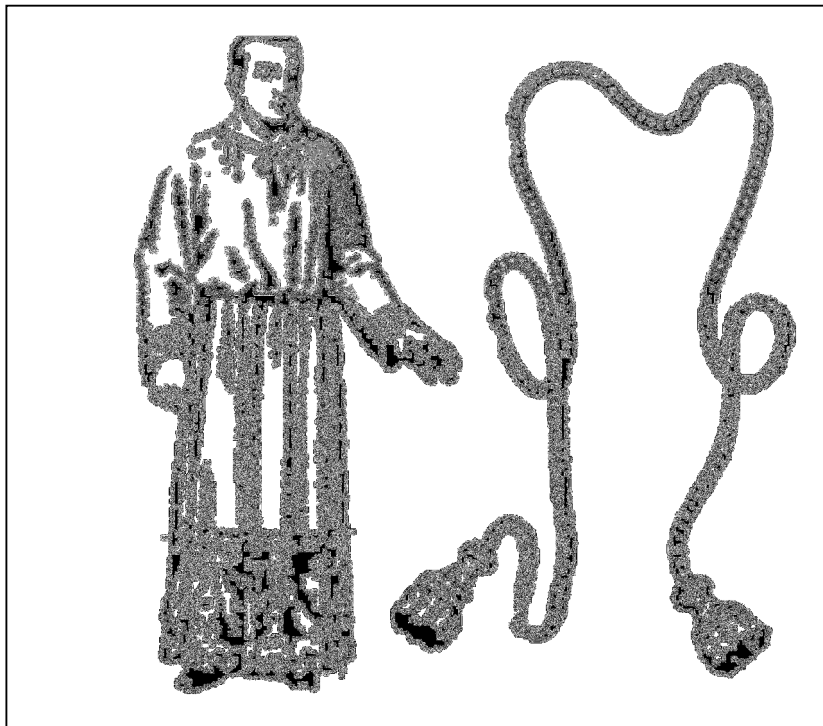


Imagen 6: Cíngulo

Fuente: <http://traditioetfides.blogspot.com/2009/11/las-vestiduras-sagradas.htm>

ROQUETE

Deriva del alba pero se usa sin ceñir. Durante la Edad Media, lo llevaban los eclesiásticos como hábito cotidiano debajo del alba propiamente dicha, para el servicio litúrgico (Righetti, 1955: 543). Se trata de una túnica de brazos cortos que llega hasta la rodilla y es similar a la sobrepelliz, de la que se diferencia por las estrechas mangas.

Ambas prendas son blancas y generalmente se confeccionan de lino, pero también de algodón y cáñamo y pueden, aunque no deben, bendecirse.

Al parecer, el uso del roquete está documentado desde el siglo IX, pero su nombre, que deriva del latín *roccus* o del alemán *rock* (hábito), recién apareció en el siglo XIII. No es un vestido litúrgico propiamente y no sirve para la administración de sacramentos. En la Edad Media, el roquete se convirtió en distintivo de la jerarquía de la Iglesia, “en el Concilio IV de Letrán¹⁸ se recomienda a los obispos que vestan incluso fuera de la iglesia *superindumenta linea*” (Righetti, 1955: 543). Es propio de los Papas, obispos y preladados, mientras que la sobrepelliz es obligatoria y común a todos los clérigos. Su forma actual data del siglo XVII, es corto, y está adornado con encajes y son muy pocos los altos preladados que lo usan (imagen 7).

	
<p>Imagen 7: Roquete contemporáneo Fuente: http://www.slabbink.be/product/photos/detail/1235575487__14-3.jpg</p>	<p>Imagen 8: Sobrepelliz contemporánea Fuente: www.dewocjonalia.net/es/komze.html</p>

¹⁸ El Concilio IV de Letrán se realizó entre 1215 y 1216 y fue convocado por el Papa Inocencio III.

SOBREPELLIZ

Es una túnica corta oriunda de los países nórdicos. Originalmente era muy gruesa, se usaba debajo del alba y llegaba hasta los pies. Se menciona desde el siglo XI, y un siglo más tarde servía para la administración de sacramentos. Se fue acortando desde el siglo XIV, hasta llegar a la altura de la cadera en el XVII.

Se trata de una prenda blanca de lino exclusiva del orden sacerdotal, que se lleva sin ceñir, sobre la sotana. Es obligatoria para la administración de los sacramentos y para servir en el altar. Forma parte del hábito coral (imagen 8). Se considera símbolo del hombre nuevo adornado de la justicia y santidad. Por lo general se confunde con el roquete.

1.2.2 VESTIMENTA LITÚRGICA EXTERIOR

CASULLA

Es el vestido más importante de la liturgia católica por su función, simbolismo y estética (Plazaola, 1965: 480). Se usa para la celebración del sacrificio de la misa. No tiene costura a los lados y presenta una abertura central para pasar la cabeza, de tal modo que queda una mitad sobre la espalda y la otra sobre el pecho.

También llamada planeta o *pianeta* hasta el siglo IV, deriva de la antigua *paenula* (o pénula) romana de uso común en el siglo III, que era un aditamento del traje profano. Estaba confeccionada de un tejido grueso y compacto, para brindar protección de la lluvia. Durante mucho tiempo conservó una forma muy amplia, semicircular y cosida adelante, con una abertura para sacar la cabeza. Su aspecto era el de un cono que llegaba

hasta los pies, cubriendo todo el cuerpo, parecía una pequeña casa¹⁹. Esta forma dificultaba el movimiento de los brazos. Como vestimenta litúrgica se usó en occidente desde la segunda mitad del siglo IV (ERC, II, 1951: 545-546), y es mencionada en el pseudo Germán de París y en el Concilio IV de Toledo²⁰ (Righetti, 1955: 545). Hacia los siglos X y XI se comenzó a recortar en la parte delantera, adquiriendo una forma semicircular que se abandonó pronto; luego, en los siglos XII y XIII, prevalecen las casullas acampanadas; más tarde, las romboidales, tan largas como anchas (imagen 9).

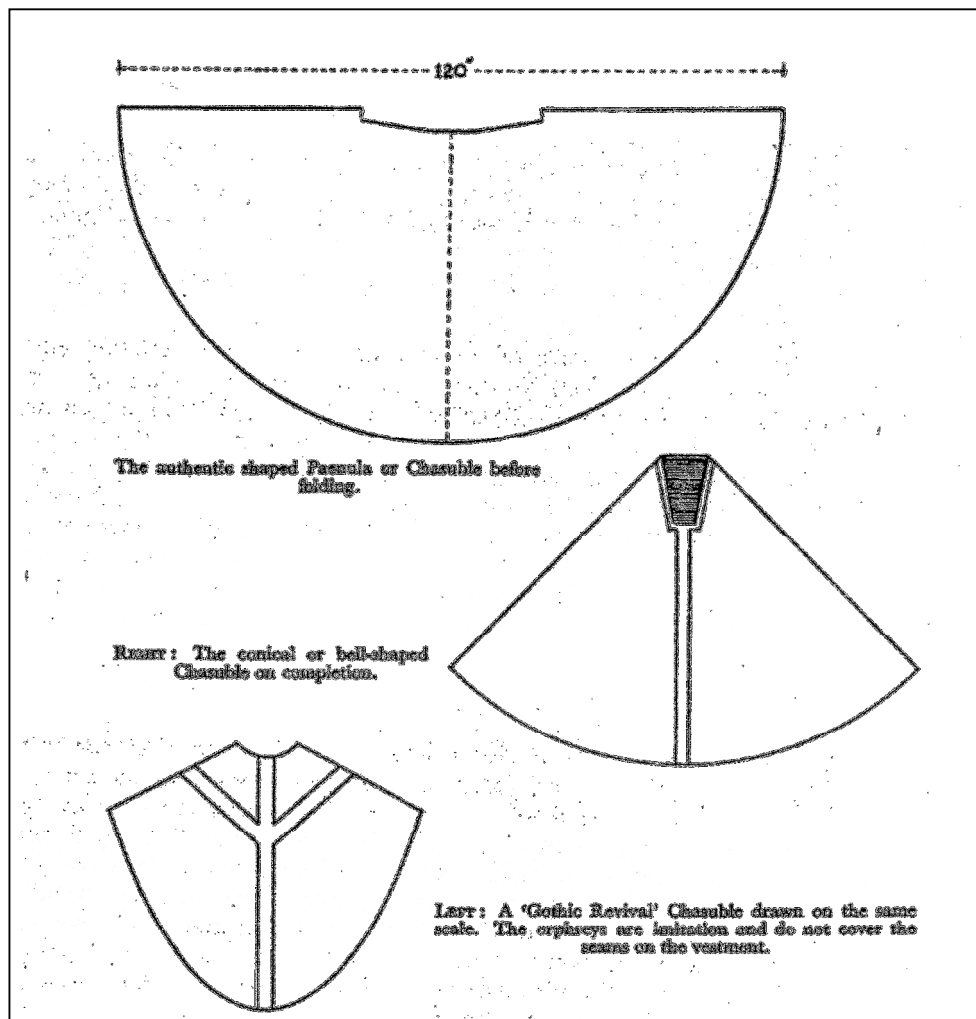


Imagen 9: Sucesivas transformaciones en la forma de la casulla
(Fuente: Pocknee, 1960: 31)

¹⁹ El término casulla proviene de *casula*, diminutivo del latín casa.

²⁰ El Concilio IV de Toledo se realizó en 633 y fue presidido por Isidoro de Sevilla.

A partir del siglo XIII comienzan los cambios más importantes a consecuencia, especialmente, de las innovaciones introducidas en la celebración, como la *elevación de la Hostia*, momento en el que el ministro debe sostener la hostia con sus dos manos, sobre su cabeza, para que toda la congregación de fieles la vea. Las modificaciones se prolongaron hasta el XVI debido a la difusión del empleo de telas recamadas. Así la casulla se recortó y abrió en los lados quedando a manera de un ancho escapulario, cuyas partes, cada vez más rígidas y planas, colgaban sobre la espalda y el pecho. El modelo más recortado fue el español, conocido comúnmente con el nombre de guitarra o guitarrón, por sus contornos redondeados (imagen 10).

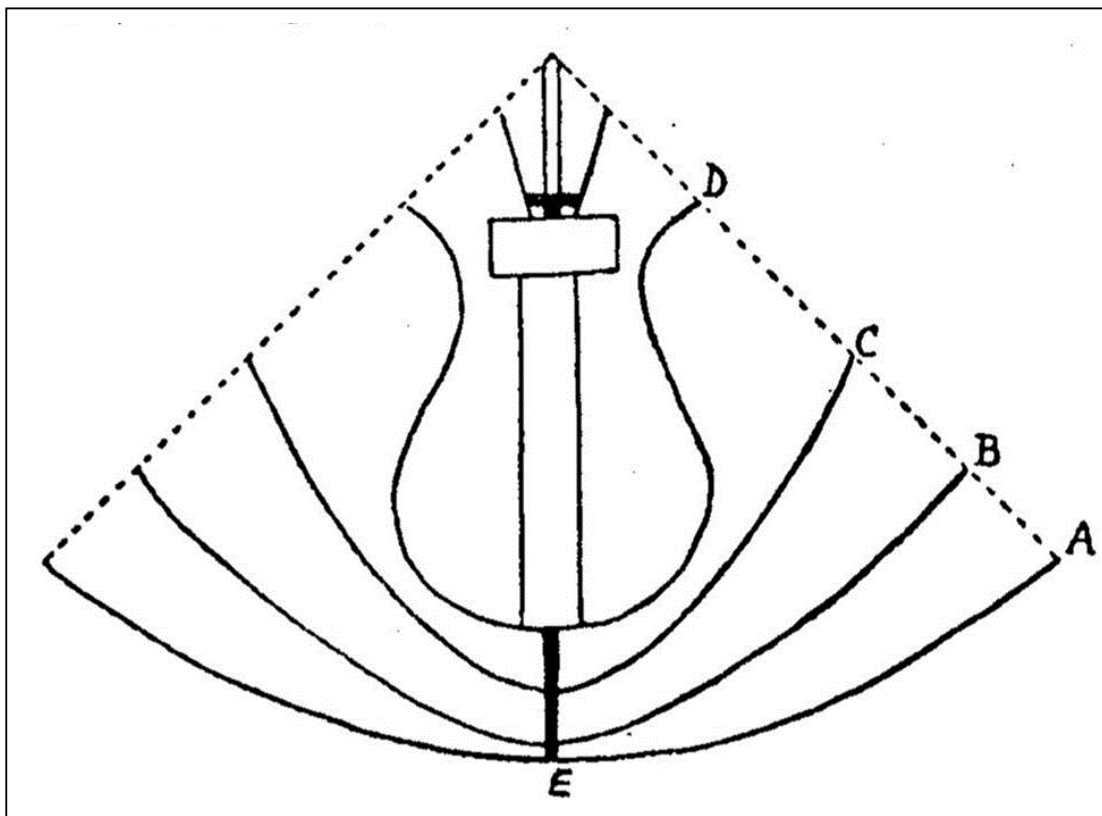


Imagen 9: Esquema que muestra el corte de la primitiva casulla hasta adquirir la forma de guitarra
(Fuente: Plazaola, 1965: 481)

Hasta el siglo XI la decoración de la casulla era variada, podía ser recamada o presentar en el centro de la parte posterior²¹ una cenefa vertical (llamada columna), que se dividía en dos brazos oblicuos -como una “Y”- a la altura de los omóplatos, pasaba sobre los hombros, se unía sobre el pecho y bajaba por delante. Los temas más frecuentes fueron bustos de santos, inscritos en medallones; en el lugar de unión, Cristo, la Virgen o el Santo Patrono. Hacia el siglo XIII, en Francia, Alemania e Inglaterra, se usó la cruz de brazos horizontales en la espalda, mientras que en Italia se optó por una cenefa vertical simple en las dos caras, éste es el tipo que prevalece (imagen 11).

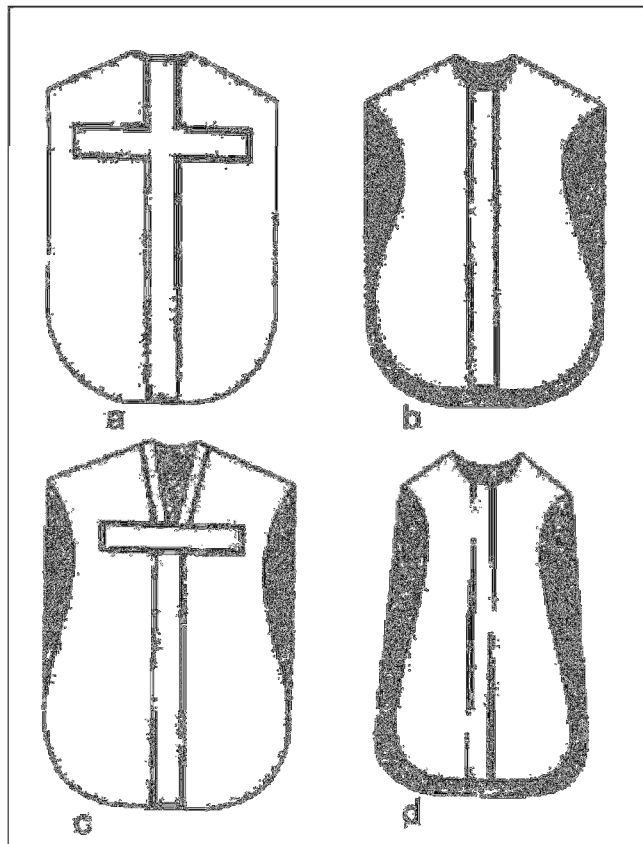


Imagen 11: Comparación de la forma y tamaño de las Casullas en diferentes países: a, b, Alemanas; c, Romana; d, Española.

Fuente: <http://www.1911encyclopedia.org/Chasuble>

²¹ La espalda es la zona más importante de la casulla, allí se concentra la decoración ya que los sacerdotes tradicionalmente oficiaban la ceremonia litúrgica de espaldas a la asamblea, es decir, mirando en la misma dirección que el pueblo, hacia el retablo mayor, adosado al ábside.

Para su confección se emplearon las telas más finas, especialmente la seda que en un inicio procedía de Alejandría, Damasco y Bizancio; durante la Edad Media fueron famosas las fábricas árabes de Sicilia y España; después del siglo XIII, los damascos, brocados y terciopelos de Génova y Venecia. Algunas veces se usó la lana y el algodón. Sobre las suntuosas telas se realizaba el bordado, perfeccionado en Oriente, el gusto por él fue llevado a Europa por los cruzados.

El sacerdote lleva la casulla sobre los demás ornamentos sagrados (imagen 12). Fue considerada desde la Edad Media como símbolo de la caridad que reúne todas las demás virtudes, y también representa el yugo del Señor.



Imagen 12: Casulla

Fuente: <http://tradioetfides.blogspot.com/2009/11/las-vestiduras-sagradas.htm>

Con la llegada del siglo XIX y a consecuencia del renacimiento litúrgico, que consideró que la casulla había desvirtuado su forma y significado esencial para convertirse en un paramento demasiado rígido e incómodo, se produjo una nueva transformación y se tomó la casulla gótica como modelo a seguir, debido a la presencia de numerosos ejemplos en los museos, y a la carencia de muestras más antiguas. Esta transformación fue paulatina y se intensificó a propósito de las recomendaciones del Concilio Vaticano II, cuando se fomentó el empleo de telas más flexibles que permitieran la formación de pliegues, y facilitaran los movimientos del oficiante (imágenes 13 y 14). Algunos autores, entre ellos Righetti, estuvieron a favor de la vuelta al modelo de la primitiva pénula, pues consideraron que era un vestido más apropiado debido a que facilitaba el movimiento, tenía más belleza, mayor funcionalidad y porque, al cubrir todo el cuerpo del sacerdote, estaba más de acuerdo con su contenido simbólico (Righetti, 1965: 482-483).

	
<p>Imagen 13: Formación de pliegues en la casulla gótica (Righetti, 1965: 485)</p>	<p>Imagen 14: Casulla contemporánea, sigue las recomendaciones del Concilio Vaticano II (detalle). Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)</p>

DALMÁTICA

A principios del siglo III era el traje profano de las personas más distinguidas del Imperio Romano, y su origen está en Dalmacia²². Parece que fue el emperador Cómodo (180 - 192 d.C.) el primero que la llevó públicamente y, poco a poco, se impuso hasta convertirse en un traje de uso generalizado. Originalmente era una túnica de lana o lino blanco, luego se confeccionó de seda, llegaba más o menos hasta las rodillas y presentaba dos cenefas paralelas de color rojo, llamadas *clavi* que, cuando la dalmática se adecuó a los colores de la casulla, fueron sustituidas por tiras recamadas. Schenone menciona que a partir del siglo XVI, debido al uso de telas suntuosas, pesadas y de los bordados, se abrieron los costados y las mangas, para facilitar los movimientos (Schenone, 1992: 812). Actualmente, su forma es geométrica trapezoidal, sin costura a los lados, con una abertura central para pasar la cabeza y mangas anchas y cortas en forma de cuadrados que caen desde los hombros (imagen 15).

La dalmática está representada en los frescos de las catacumbas desde el siglo III. Como ornamento litúrgico, Plazaola refiere que según El *Liber Pontificalis*, fue distintivo de honor introducido por el Papa Silvestre I (314-335), para revestir a los diáconos romanos y que, en el siglo V, se convirtió en el hábito propio de ese orden (Plazaola, 1965: 492). Su uso era un privilegio que sólo el Papa podía conferir, pero poco a poco fue adoptada por todos los obispos. Entonces, como hoy, era la vestimenta exterior de los diáconos²³, usada en las misas solemnes, en las procesiones y bendiciones, excepto cuando éstas tienen carácter penitencial.

²² Dalmacia fue una provincia de la antigua Roma, ubicada en la costa adriática, actual Croacia.

²³ Desde su institución, los diáconos fueron considerados por la Iglesia como parte de la jerarquía de orden de institución Divina, después de los obispos y sacerdotes, así fueron reconocidos por el Concilio de Trento. Durante mucho tiempo fueron siete diáconos los que asistían en la celebración de la misa.



Imagen 15: Dalmática

Fuente: <http://www.allmercifulsavior.com/Liturgy/Culture2.html>

Por otra parte, el “*Ordo Romanus I* del siglo VII u VIII, enumera la dalmática entre las vestiduras litúrgicas del Papa” (ERC, II, 1951: 1490-1494), quien la llevaba bajo la casulla en la misa pontifical solemne, igualmente lo hacían los obispos. Aproximadamente en el siglo IX su uso se generalizó en la Europa Occidental.

La tela, el color²⁴ y los bordados de la dalmática son iguales a los del resto del terno del cual forma parte. La dalmática es símbolo del ministerio del diácono, dado el papel activo que desempeña en los oficios. Su uso recuerda al oficiante la Pasión del Señor, y también la alegría y la justicia.

²⁴ El color en un principio fue blanco y se mantuvo así durante mucho tiempo.

TUNICELA

Desde el siglo XII es el vestido litúrgico del subdiácono²⁵. Según Righetti, solo se trata de “una imitación de la dalmática” (Righetti, 1965: 553), debido a que es muy parecida a ésta por su material, forma y ornamentación, pero se diferencia por la estrechez de sus mangas. Fue el vestido propio del Papa y de los obispos²⁶ que la usaban junto con la dalmática y la casulla para celebrar el pontifical, expresando así que tenían la plenitud del sacramento del Orden.

Progresivamente, la tunicela se fue acortando hasta quedar reducida a la forma de la dalmática, diferenciándose de aquella por presentar mangas estrechas y carecer de las *clavi*, esta diferencia desapareció cuando se comenzaron a confeccionar los ternos empleando la misma tela. Tanto la tunicela como la dalmática, probablemente por su color blanco, se consideraron siempre como vestiduras de fiesta y de júbilo, la tunicela simboliza la alegría espiritual.

Igual que la dalmática, se empleó en la misa solemne, en el oficio, en las procesiones y bendiciones solemnes, no era ornamento exclusivo de la misa y no se usó en los días de carácter penitencial (ERC, VII, 1956: 401-402).

CAPA PLUVIAL

La capa es una prenda larga que se usa sobre los hombros y llega hasta los pies. En un inicio era cerrada, de forma circular con una abertura central para pasar la cabeza, carecía de mangas y costuras, presentaba capucha y no tenía uso litúrgico. Su finalidad era práctica, pues servía para proteger a los sacerdotes o diáconos que salían en

²⁵ Es un orden menor debido a que su rito de ordenación no es sacramental, es la única orden menor que se sigue consagrandose independientemente de que el candidato vaya a recibir o no el Orden Sacerdotal.

²⁶ Desde el siglo XIII es uno de los indumentos pontificales del obispo.

procesión los días de lluvia. Respecto a su origen, Righetti menciona que según unos, procede de la antigua *lacerna* o *birrus*, capa de forma semicircular de lana blanca que llegaba hasta las rodillas; y para otros, se trata de una pénula abierta adelante y provista de capucha (Righetti, 1955: 554). La *Enciclopedia de la Religión Católica* menciona que deriva del manto o capa clerical de los siglos VIII y IX, que se llevaba cuando se asistía a las funciones del coro y se participaba en procesiones (ERC, VI, 1954: 49-51).

De los monasterios, principalmente de Cluny, se difundió a todas partes y se impuso rápidamente para funciones menores como procesiones, incensación en laudes y vísperas. En el siglo XI se generalizó su uso y luego se restringió a obispos y sacerdotes. Entre los siglos XIII y XVI, cuando la capa se comenzó a considerar un vestido litúrgico solemne, la capucha, también llamada capillo, dejó de usarse para cubrir la cabeza, se convirtió en una tela plana que caía sobre la espalda, se hizo cada vez más amplia y adquirió la forma de escudo, incluso también recibe esta denominación.

La capa pluvial no ha sido una vestimenta propiamente sacerdotal y su bendición es potestativa, es un ornamento de ceremonia. Su forma, cuando está extendida, es de medio círculo. Presenta en el lado recto una guarnición o cenefa muy ornamentada, distinta al resto de la capa, que recibe el nombre de *aurifrisium*, y generalmente es bordada. Al colocarse la capa, el *aurifrisium* cae al frente formando dos columnas verticales. Para sujetar los dos extremos delante del pecho se usa un broche, de oro o plata, que es muy ornamentado. En el centro del lado recto que corresponde a la espalda, tiene el capillo (imagen 16).



Imagen 16: Capa pluvial. Terciopelo negro, oro y plata (espalda)
Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Asociado a la capa está el manto papal de color rojo que, junto con la tiara, son las insignias de su pontificado; la capa magna que la jerarquía lleva para dirigirse y retirarse de la catedral cuando cumple las funciones pontificales, es de color rojo para el cardenal y violeta para obispos y arzobispos; finalmente está la muceta que probablemente derivó de la capa magna y apareció hacia el siglo XVI como vestimenta episcopal. En la actualidad se usa en actos litúrgicos solemnes distintos de la misa, como bendiciones y procesiones, exposición y reserva del Santísimo. En algunas ocasiones puede suplir a la casulla. El significado que se otorgó a la capa es tardío y arbitrario, se consideró símbolo de la conversión, de la fatiga en el fiel servicio del Señor, y de la perseverancia y la dignidad.

1.2.3 LOS ACCESORIOS

GUANTES

No se conoce la fecha exacta en la que pasaron a formar parte de la indumentaria episcopal, aunque se considera que fue hacia el siglo VII. Los guantes son accesorio del orden del obispo y le son entregados después de la imposición de la mitra.

En su origen los guantes eran blancos, de seda, estaban adornados con una placa dorada en la parte superior, podían tener decoraciones aplicadas de piedras o presentar bordados con hilos de oro, con el motivo de la cruz o el monograma de Cristo (imagen 17). A menudo poseían puños de bordes alargados que terminaban con botones o borlas, también con motivos bordados.

Después del siglo XIII se confeccionaron de los distintos colores litúrgicos, a excepción del negro. Su función era conservar las manos limpias. Están relacionados con la pureza con la que el pontífice debe tratar los sagrados misterios, y simbolizan la castidad y la inocencia. El Papa, los obispos y cardenales llevan guantes sólo “en las misas de pontifical, desde los comienzos hasta el lavatorio y se los colocan nuevamente al terminar la ceremonia” (Schenone, 1992: 816).



Imagen 17 Guantes del obispo Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari. Parroquia de Errazu (1768-1778)

Fuente: <http://liturgia.mforos.com/1767119/8484205-la-cruz-pectoral/>

SANDALIAS PONTIFICALES

También llamadas *campagus*²⁷, eran semejantes a las usadas en Roma durante el siglo IV, y derivan del calzado de los senadores. Se trata de un tipo de calzado de lujo que se usaba sobre medias de paño, *cáligas*, que cubrían el pie y la pierna. Durante la Edad Media se hicieron cerradas, hasta el siglo XIII eran de cuero pero luego se comenzaron a hacer de seda, o se recubrieron con este material. Se les agregó suela, taco bajo, en la parte superior podía ir una cruz, se adornaban con bordados realizados con hilos de metal (imagen 18), y su color era el de los ornamentos litúrgicos del día. “Las medias y las sandalias litúrgicas están unidas a la tarea del obispo como predicador y son propias del orden episcopal y del Papa” (Schenone, 1992: 827).

Respecto a las *cáligas*, es importante mencionar que desde el siglo XI fueron blancas, de lienzo, en el siglo siguiente se comenzaron a hacer de punto y desde el siglo

²⁷ Sandalia exterior.

XIII son de seda de color, ya sean de punto o cortadas. En la liturgia católica usan sandalias los obispos y demás prelados que tengan derecho a los pontificales, pero solo para la misa pontifical y otras funciones relacionadas con ella.

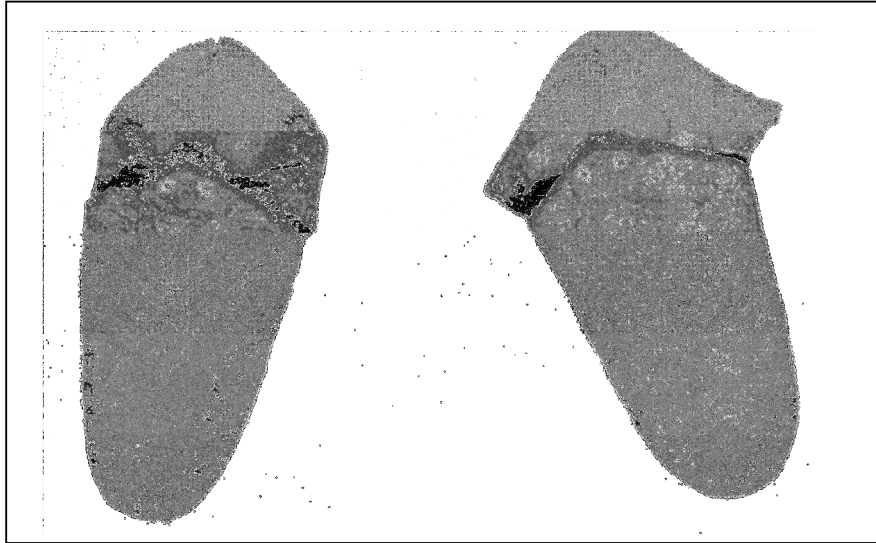


Imagen 18: Sandalias pontificales de Santo Toribio de Mogrovejo. S. XVI
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

1.2.4 LAS INSIGNIAS LITÚRGICAS

1.2.4.1 INSIGNIAS LITÚRGICAS MAYORES

MANÍPULO

Es el ornamento sagrado que los ministros de Órdenes mayores usaban, casi exclusivamente, para la misa. Iba sujeto al brazo izquierdo por medio de una cinta interior, sobre la manga del alba (ERC, V, 1953: 20-23).

Procede de una especie de pañuelo denominado *mappula*²⁸ que llevaban en la mano los cónsules y personajes importantes del estado romano, como parte de su traje de etiqueta. Igual que la dalmática, según el *Liber Pontificalis*, fue una insignia honorífica que el Papa Silvestre I concedió a los diáconos romanos para el servicio litúrgico. Después del siglo VI dejó de ser exclusivo del clero romano. Por lo menos hasta el año 1100 se llevó en la mano izquierda, luego se empezó a llevar en el antebrazo y se colocaba antes de la casulla. Poco a poco se fue simplificando hasta adquirir su forma actual en el siglo XIV: una pequeña tira estrecha de seda del mismo color y características que la casulla y la estola (imagen 19). Tenía, como esta última, una cruz en el centro y podía presentar, en los extremos que se ensanchaban, otras dos. Sólo podían usarlo quienes habían recibido las órdenes mayores, para la celebración de la misa (Righetti, 1955: 563).

Schenone refiere que simbolizaba los frutos de las buenas obras, también expresaba el llanto y los trabajos de esta vida a la cual está prometida una recompensa (Schenone, 1992: 818).

El Concilio Vaticano II excluyó el manípulo del uso litúrgico, pero ha vuelto a ser una prenda en uso gracias a la carta *Motu Proprio* “*Summorum Pontificum*” (2007) del Papa Benedicto XVI, que regula la Liturgia de rito latino.

²⁸ De origen romano, es el diminutivo de *mappa*, que era una pieza fina que formaba parte del ornato, exigida por la etiqueta.



Imagen 19: Manípulo

Fuente: <http://traditioetfides.blogspot.com/2009/11/las-vestiduras-sagradas.htm>

ESTOLA

Insignia litúrgica que debe llevarse para el sacrificio de la misa y otros actos litúrgicos. En un principio se llamó *orarium*, nombre que fue abandonado en el siglo XII. Es la insignia de diáconos, sacerdotes y obispos. La estola es similar al manípulo pero mucho más larga. Presenta una cruz en el centro y puede estar acompañada por otras dos en los extremos; e, igual que éste, las terminaciones se fueron ensanchando durante la época medieval tomando una forma trapezial y, desde el Barroco, la forma curva y los bordes se adornaron con flecos, borlas o campanillas.

La estola es una insignia presbiterial y diaconal. Los obispos y sacerdotes la usan sobre el cuello, encima del alba, los primeros la dejan caer sobre el pecho, y los segundos la llevan cruzada (imagen 20). Los presbíteros la dejan caer verticalmente encima de la sobrepelliz y los diáconos la llevan terciada, sobre el hombro izquierdo

uniendo los extremos a la altura del muslo derecho. Además de la misa, debe usarse para la administración de los sacramentos y sacramentales, y siempre que el sacerdote tenga contacto con la Eucaristía. “Simboliza el yugo del Señor y es emblema de la virtud que debe adornar el alma del presbítero y también es símbolo de obediencia” (Schenone, 1992: 814).

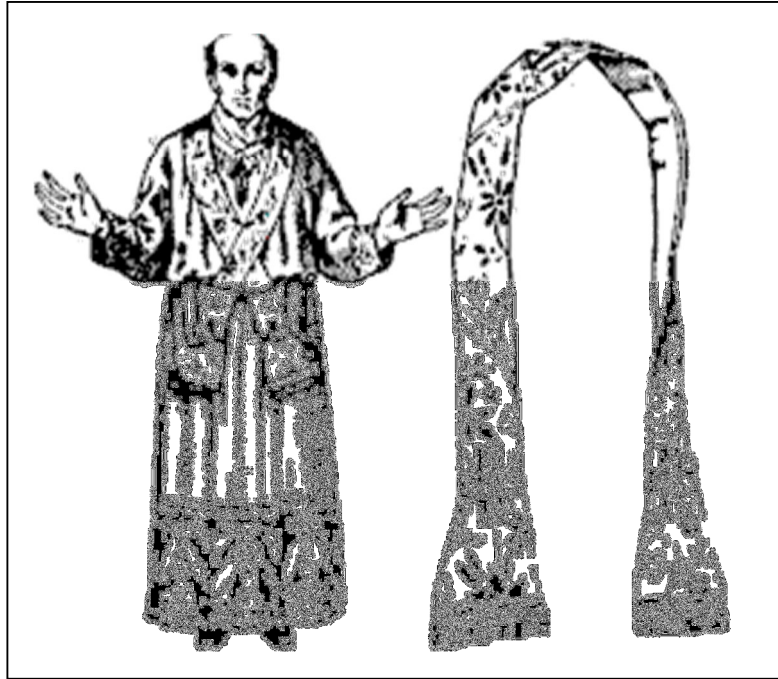


Imagen 20: Estola

Fuente: <http://traditioetfides.blogspot.com/2009/11/las-vestiduras-sagradas.htm>

PALIO

Es la insignia litúrgica propia del Papa. El sumo pontífice puede entregar el palio a los arzobispos, metropolitanos y patriarcas como insignia de honor y jurisdicción. Es una cinta delgada de lana blanca que se lleva sobre la casulla. Tiene seis cruces negras equidistantes (imagen 21) que en un principio fueron de color rojo, con tres broches decorativos de metal que representan los tres clavos de Cristo.

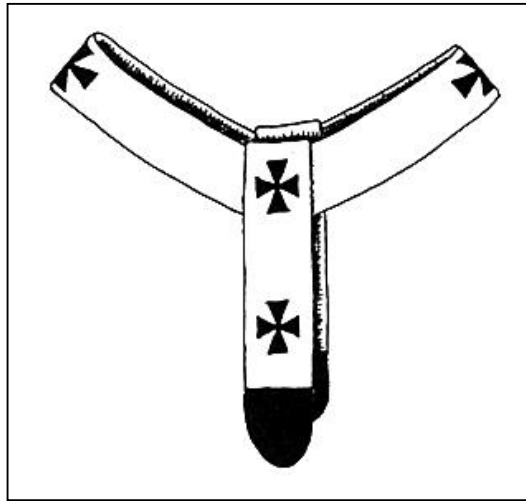


Imagen 21: Palio

Fuente: <http://www.marana-tha.net/wp/?p=1355>

Aunque su origen no está muy definido, apareció hacia el siglo IV y lo usaban todos los obispos. Poco a poco fue restringiéndose su uso, para significar potestad arzobispal. Hasta el siglo IX tuvo forma de bufanda abierta, que se llevaba sobre los hombros²⁹. Luego se colocó alrededor del cuello quedando los extremos, a manera de remates, colgando hasta la mitad del pecho y de la espalda. Más tarde se cosió y adquirió la forma circular cerrada que hoy ostenta, manteniendo las tiras que penden tanto en el pecho como en la espalda.

Son confeccionados por las monjas de Torre de Specchi, Roma, con lana de dos corderos bendecidos todos los años el 21 de enero, día de Santa Inés³⁰, en la basílica de Santa Inés Extramuros, Roma, a donde son llevados por los canónigos lateranenses. Los palios se dejan sobre el sepulcro de San Pedro durante toda la noche de la víspera de su fiesta, al día siguiente se bendicen en la misa solemne.

²⁹ El palio del Papa Benedicto XVI es muy similar a los que se usaba antes del siglo X, con cinco cruces rojas que recuerdan las cinco llagas de Cristo.

³⁰ El atributo de Santa Inés o *Agnes* (en latín) es el cordero, por la similitud que existe entre su nombre y *agnus* que significa cordero en latín.

Es una insignia personal que no puede ser prestada, regalada o dejada en herencia. Cuando muere el prelado a quien se le concedió, el palio se coloca en su tumba. El Papa, al poseer la plenitud de la potestad pontifical de toda la Iglesia, puede usarlo en la misa solemne siempre y dondequiera que celebre. Los arzobispos y obispos que gozan de este privilegio lo usan en su provincia eclesiástica y en las misas solemnes que manda el Pontifical, pero de ninguna manera fuera de su provincia.

Es considerado signo de la transmisión de un poder superior, debido al contacto que tiene con las reliquias de San Pedro. Simboliza la autoridad papal, la unidad y la comunión perfecta con la Santa Sede.

HUMERAL

Paño litúrgico de seda, de forma rectangular, que el ministro lleva sobre los hombros, encima de las vestiduras, durante la Exposición y Reserva del Santísimo y cuando lo lleva en procesión, en esos casos es blanco. También se conoce con el nombre de paño de hombros.

Además, lo usan el subdiácono y el acólito, el primero para cubrir su espalda cuando sostiene la patena, desde el ofertorio hasta el Padre Nuestro durante la misa, en este caso debe ser de un solo color, correspondiente al día; y el segundo, para sostener la mitra, cuando el obispo celebra de pontifical, pues el Ceremonial indica que debe llevarlo al cuello y sostener la mitra con los extremos (ERC, IV, 1953: 270).

SUPERHUMERAL

También llamado *racional* e incluso humeral, hoy casi ha desaparecido. Consiste en una banda de seda que usa el sacerdote para sostener la custodia, la patena o las reliquias. En la Edad Media fue un ornamento de los obispos, especialmente ingleses y nórdicos. Considerado un sustituto del palio, su forma rectangular cubría los hombros y caía sobre el pecho y la espalda unos 20 centímetros, de sus extremos colgaban cuatro bandas cortas, terminadas en flecos³¹.

1.2.4.2 INSIGNIAS LITÚRGICAS MENORES

MITRA

La *Enciclopedia de la Religión Católica* define la mitra como insignia y ornamento con que el Papa, los cardenales, los obispos, abades mitrados y otros prelados y dignidades eclesiásticas se cubren la cabeza, en el cumplimiento de las funciones sagradas como signo de honor, majestad y jurisdicción (ERC, V, 1953: 504-504).

Es un tocado que tiene base recta y cuyo perfil recuerda los arcos ojivales. Está compuesto por dos partes iguales de material endurecido, articuladas por una tela que, a manera de fuelle, permite plegarlo. Desde un principio llevó dos pequeñas fajas llamadas *ínfulas* que cuelgan desde la base posterior. La ornamentación se ubicaba en una faja o galón en el contorno de la base, y en el medio de la cara frontal que recibe el nombre de *título*. Dichos galones, llamados *aurofrigia*, desaparecieron en la Edad Moderna (Schenone, 1992: 820).

³¹ Righetti no menciona si estas bandas tuvieron algún significado (Righetti, 1955: 375-376) y Schenone (1992) no incluye el superhumeral en su Glosario.

Los obispos y sacerdotes cristianos de los primeros siglos no usaron nada en la cabeza. Schenone afirma que es probable que la mitra derive del *camelaucum* o *phrygium*, especie de gorro blanco, bajo y redondo, propio de los papas de inicios de la Edad Media (Schenone, 1992: 820). Hacia el siglo XI, al ser concedida por el Papa a obispos, abades y sacerdotes, pasó a ser señal de privilegio hasta convertirse en distintivo ordinario del obispo.

La forma de la mitra evolucionó con el tiempo, hasta el siglo XIV se mantuvo pequeña y sencilla, luego se hizo más alta, hasta alcanzar 55 centímetros, en el siglo XVII se modificó su perfil (imagen 22), y la ornamentación se concentró en el título y las ínfulas.

Existen tres clases de mitra³², la primera es denominada preciosa y se caracteriza por estar decorada con piedras preciosas y láminas de oro o plata, la llevaba el obispo en las fiestas solemnes como el *Te Deum* y en la misa de *Gloria in excelsis Deo*, en procesiones solemnes y en las bendiciones. La segunda es la *aurifrigata*, confeccionada en seda blanca, puede presentar algunas perlas y un ligero recamado de oro, se usa en los días de penitencia, Adviento y Cuaresma. La última es la mitra simple, hecha de seda e incluso de lino, con franjas rojas en las ínfulas que caen sobre la espalda, que deben terminar con el signo de la cruz, el obispo la usa el Viernes Santo, misas de difuntos, bendición de las candelas el día de la Purificación y al entregar el palio.

³² Las tres clases de mitra reciben los siguientes nombres en latín: *pretiosa*, *auriphrygiata* y *simplex*.

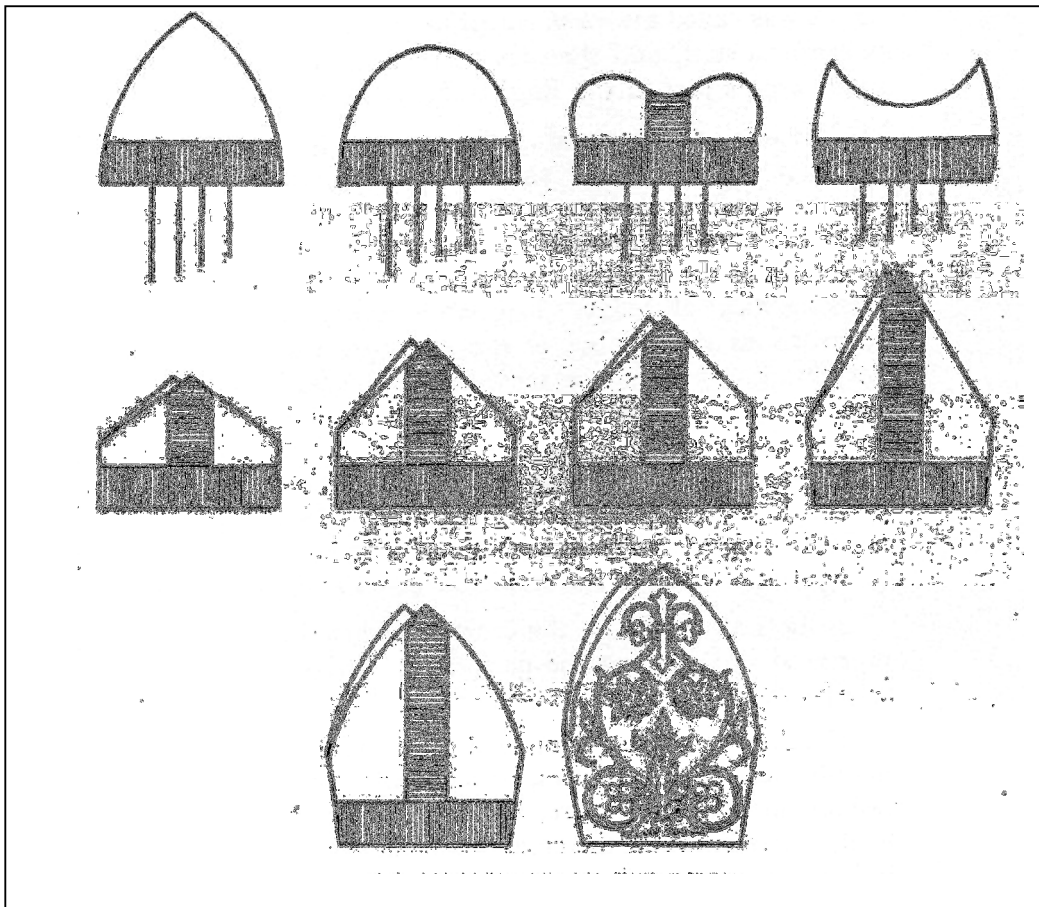


Imagen 22: Evolución de la mitra. Desde el siglo XI al siglo XVII
(Fuente: Pocknee, 1960: 45)

Usan mitra por derecho propio los cardenales y los obispos; y por privilegio, los abades regulares y las dignidades de iglesias catedrales. El Papa la lleva en ciertas ocasiones, aunque su insignia es la tiara que tiene el mismo origen que la mitra, aunque no es una insignia litúrgica porque sólo la usa en la ceremonia de coronación y cuando se dirige o vuelve de la basílica de San Pedro.

La mitra mantiene el color blanco. Simboliza la caridad hacia Dios y hacia el prójimo, y también los dos Testamentos. Las ínfulas representan el peso de la ley que el obispo debe soportar (Schenone, 1992: 821).

BÁCULO

“Insignia episcopal que se entrega al obispo en el momento de su consagración y que deriva de los cayados que usaban los pastores” (Schenone, 1992: 801). La forma más antigua era la de una vara o asta de madera que terminaba en una bola, una cruz o un pequeño travesaño. El báculo se ha ido enriqueciendo poco a poco hasta convertirse en un objeto de orfebrería, cuyo remate ha adquirido forma de voluta y es la parte más decorada (imagen 23).

El obispo lo usa en ciertas ceremonias litúrgicas que preside en el territorio de su diócesis, pero no fuera de ella sin la autorización del obispo del lugar. Es símbolo de la autoridad episcopal pues deriva del cayado de los pastores.

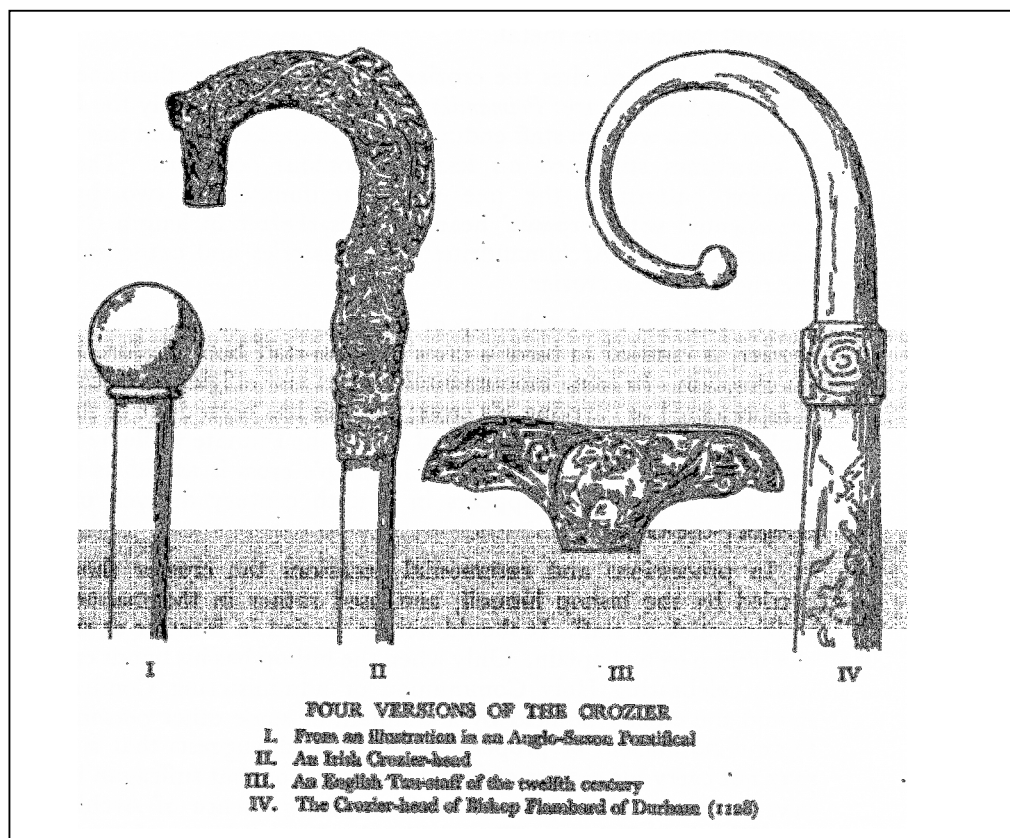


Imagen 23: Cuatro versiones del Báculo
(Fuente: Pocknee, 1960: 47)

ANILLO

Usualmente es de oro con una amatista, o alguna otra piedra preciosa. Es considerado el símbolo de los desposorios místicos entre el obispo y su Iglesia. Igual que el báculo, es conferido durante la ceremonia de consagración episcopal.

Es muy antiguo el uso simbólico del anillo ‘pastoral’ para los *obispos*: en España al menos desde el siglo VII. En la ordenación de un Obispo, el consagrante principal al ponerle en el dedo anular de la mano derecha el anillo le dice ‘recibe este anillo, signo de fidelidad y permanece fiel a la Iglesia, esposa santa de Dios’ (Aldazábal, 2002: 35).

Al parecer la introducción de su uso tuvo una finalidad práctica, porque servía como un sello para que el obispo pudiera autenticar sus propios documentos. El obispo lo lleva en el anular derecho aun durante la misa, mientras que los preladados que tienen ese privilegio deben quitárselo durante la misma.

El anillo de los Papas se conoce como Anillo del Pescador porque lleva grabada, además del nombre del Papa y su número de orden correspondiente en la sucesión del trono pontificio, la imagen de San Pedro en una barca. Este anillo debe ser destruido a la muerte del Papa.

CRUZ PECTORAL

Es un distintivo de los obispos y otros preladados desde fines de la Edad Media. Su origen está en relación con los *encolpia*, amuletos que usaban los primeros cristianos sobre el pecho. Como insignia del Papa aparece mencionada por primera vez por Inocencio III. Siempre deben llevarla los obispos y el Papa, sostenida con una cadénilla colgando del cuello. "Actualmente el obispo puede llevarla cuando y donde quiera" (Righetti, 1955: 586).

1.3 REVESTIRSE

Si bien durante los primeros siglos del Cristianismo los sacerdotes no usaban un atuendo especial para celebrar la misa y administrar los sacramentos, la Iglesia estableció que los vestidos fueran de portentosa calidad, a fin de intensificar la piedad, tanto en los ministros como en los fieles y demostrar la grandeza de las funciones que ejecutaban como intermediarios entre Dios y los hombres. Así, desde la época carolingia, la acción de revestirse se convirtió en un ritual que los ministros cumplen hasta la actualidad antes de la celebración.

El ritual de revestirse se inicia con el lavado de manos y la santiguación. Cada prenda tiene sus correspondientes preces, es decir, oraciones. Los ministros se revisten en silencio, recogidos en oración. Los ornamentos litúrgicos, bendecidos, deben estar ubicados en la sacristía de acuerdo a ciertas normas. Las prendas se colocan conforme a un orden establecido de acuerdo a su naturaleza, si se trata de vestimenta interior o exterior, como se ha explicado en los párrafos precedentes y se observa en los respectivos gráficos.

El ministro viste una sotana sobre la que se coloca todos los ornamentos sagrados correspondientes. La primera prenda que se pone es el amito, aunque su uso es facultativo, es decir, puede prescindir de él. El ornamento común a todos los ministros es el alba que se ciñe con el cíngulo. Luego, se coloca la estola sobre la nuca y la cruza sobre el pecho y sujeta a la cintura con el cíngulo, o puede dejarla colgando con los lados paralelos y sobre ella, la casulla. La imagen 24 permite tener una idea del modo de revestirse de los sacerdotes en la actualidad.

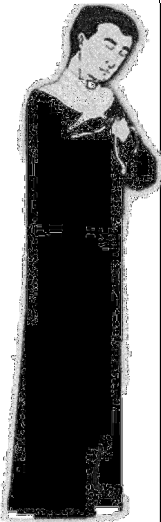

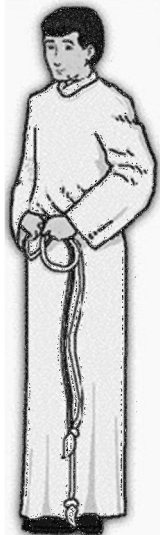
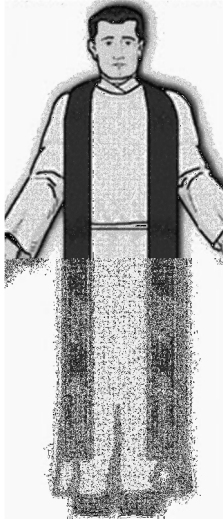

				
Amito	Alba	Cíngulo	Estola	Casulla

Imagen 24: Modo de revestirse de los sacerdotes en la actualidad

Fuente: http://www.misas.org/otra_info.php

El diácono lleva la dalmática sobre el alba y la estola, que debe estar cruzada sobre su pecho, desde el hombro izquierdo hasta el lado derecho uniendo los extremos a la altura del muslo, adonde se sujeta. El obispo siempre lleva el anillo, en las celebraciones solemnes viste la dalmática debajo de la casulla, lleva estola de manera que sus puntas caen a los lados del pecho.

Capítulo II

TECNOLOGÍA DE LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS

Antes de pasar a describir la confección de los ornamentos litúrgicos es preciso recordar que se trata de vestidos que fueron confeccionados con telas de diversas características materiales y técnicas. Las telas son tejidos y en su manufactura intervienen una serie de procedimientos que se inician con la obtención de seda y lino³³, materias primas que han constituido, y constituyen hasta la actualidad, los materiales primordiales para la confección de los ornamentos litúrgicos. La segunda fase del proceso es el hilado, que consiste en convertir la materia prima en un hilo continuo y regular mediante la torsión, gracias al empleo de husos y tornos. La última fase es propiamente tejer, es decir, formar una tela mediante el cruce de dos conjuntos de hilos, empleando un implemento llamado telar. El primer conjunto, la urdimbre, debe quedar ordenado y fijo en el telar que separa los hilos pares e impares para formar la calada. El segundo grupo, denominado trama, pasa por la calada, es decir perpendicularmente de la urdimbre, para formar el tejido. Hasta finales del siglo XVIII todos los telares eran manuales.

Entre cada uno de los pasos del proceso de convertir la fibra en tela hay una sucesión de acciones técnicas relacionadas con la calidad del tejido que se quiere obtener, entre las que destacan la preparación de las fibras y el teñido, que se puede

³³ Como se explicará más adelante, en la elaboración de los ornamentos litúrgicos, las telas de seda quedaron a la vista mientras que las de lino se emplearon como entretelas, con la finalidad de brindar cierta rigidez a las vestiduras.

realizar durante cualquiera de las etapas, en las fibras, hilos, en el momento de tejer y en las telas ya terminadas.

2.1 LA MATERIA PRIMA

SEDA

Es un filamento de origen natural producido por el gusano de seda, *Bombix mori*³⁴, cuando forma capullo para convertirse en mariposa (imágenes 25 y 26). Estos gusanos tienen a lo largo del cuerpo dos glándulas que segregan una sustancia viscosa. Las hebras de esta sustancia producida por ambas glándulas se combinan en un filamento³⁵ mediante un movimiento en forma de 8 que realiza el gusano, cuando mueve la cabeza de un lado a otro para construir su capullo, aproximadamente durante tres días.



Imagen 25: Gusano de seda y capullo
<http://www.portalplanetasedna.com.ar/seda.htm>

³⁴ Se trata de insectos del orden de los lepidópteros, mariposas, pertenecientes al género *Bombyx* y a la especie *Mori*, se alimentan exclusivamente con las hojas de morera (*Morus alba*) o de moril (*Morus nigra*). El gusano de seda es la oruga de una mariposa nocturna o polilla.

³⁵ De cada capullo se obtiene un filamento continuo que puede llegar a medir hasta 1.5 km.



Imagen 26: Capullo

Fibras Textiles online - Mundo Textil Magazine

<http://www.mundotextilmag.com.ar/noticias/20081230124024-153.html>

La seda natural es blanca y, gracias a su estructura triangular que refracta la luz, es brillante. Se caracteriza por su gran resistencia a la tracción, por ser muy fuerte y por su sensibilidad a la luz. Su componente principal es la proteína. Desde su origen, el proceso de fabricación de la seda ha cambiado poco y se sigue realizando de manera manual³⁶. Se inicia remojando los capullos en agua tibia para encontrar la punta del filamento, que luego se ovilla en una bobina para formar el hilo³⁷.

³⁶ En la actualidad, esta última parte del proceso se realiza en devanaderas u ovilladoras mecánicas.

³⁷ El filamento de un capullo es prácticamente invisible, para conseguir hacer un hilo de seda es necesario torcer el filamento de entre cinco y diez capullos.

Es uno de los materiales más antiguos y finos, los primeros tejidos de seda son originarios de China y su descubrimiento está fechado hacia el año 2640 a. C., de allí pasó a la India y luego a Persia y a otras zonas de Asia. Según la tradición, en el siglo VI dos monjes llevaron de contrabando, desde la India a Constantinopla, semillas de morera y huevos de gusanos de seda, originándose las industrias en Atenas, Tebas y Corinto. La introducción de la sericultura en Italia está todavía sujeta a debate, se acepta la idea de que fue hacia el siglo XII cuando se transportó a Sicilia y de allí pasó a Italia.

Acerca de la manera cómo la sericultura llegó a España los autores tampoco se ponen de acuerdo, Villanueva señala que

Respecto a España, hay quienes creen que la seda fue introducida por los godos, y San Isidoro asegura que en su tiempo se tejían ya hermosos ornamentos para el culto. Otros son de opinión que el precioso producto fue introducido por los árabes en la Península y que alcanzó suma importancia en el país, sobre todo en la región levantina, reconcentrándose al final en Granada, donde adquirió mayor importancia que en parte alguna de la Península, hasta contar con campiñas enteras de moreras (Villanueva, 1935: 9-10).

Sin embargo Navarro afirma que

Tras la conquista de Persia a mediados del siglo VII los musulmanes controlaron la ruta de la seda y, al extender después su dominio sobre el norte de África y la Península Ibérica, difundieron este saber técnico hacia el Mediterráneo occidental. A todas luces, al-Andalus fue la primera región del continente europeo en donde se identifica la cría del gusano de seda de forma masiva (Navarro, 2004:11).

La sericultura adquirió gran importancia en los reinos de España y su auge se situó entre los siglos XV y XVII, así lo comprueba la existencia de diversos documentos correspondientes al período de los Reyes Católicos, en los que se establece que los tejedores de seda y terciopelo debían ser examinados (1492), se protege la producción

frenando las importaciones (1500), y se instauran fábricas y telares (1502) (Villanueva, 1935:11).

La industria de la seda decayó en España debido a las importaciones de India, Portugal y China, el exceso de reglamentación y los derechos exorbitantes. La situación se agravó hacia fines del siglo XVII, para superarla fue necesario encargar a los embajadores de España en el extranjero enviar modelos de tejidos e incluso artífices, por ello en 1682 llegaron dibujos de Roma a las fábricas de Sevilla, Granada y Toledo. Fernando VI se propuso restablecer las antiguas fábricas de Talavera de la Reina ordenando plantar muchas moreras en la comarca, pero no fue posible restaurar la antigua industria (Villanueva, 1935: 256 – 269).

Villanueva refiere que, en general, en los tejidos de seda se nota la influencia de modelos italianos, flamencos y franceses, debido a los gobernantes extranjeros y a las leyes que se dictaron para favorecer su cooperación (Villanueva, 1935: 170-171). También son evidentes las características de las regiones españolas: Granada, Toledo, Sevilla, Murcia y Valencia.

Con la fibra de seda debidamente preparada, hilada, teñida y tejida se han elaborado telas muy ricas, bellas y finas que han sido empleadas por la Iglesia, desde los primeros siglos, como material para la confección de los ornamentos litúrgicos, con la finalidad de contribuir al esplendor del culto divino (ERC, VI, 1954: 1152-1155). Si bien en un inicio no había reglas respecto a los materiales con los que se debían elaborar dichas prendas, el empleo de la seda se fue introduciendo en todas partes y, hacia el siglo XVIII, se prescribió la exclusividad de su empleo para ciertos ornamentos como

manípulos, estolas y casullas, así como para la túnica del subdiácono y la dalmática del diácono. Aunque no es obligatorio que la capa pluvial sea de seda, generalmente está confeccionada en este material. Las telas de seda se podían reemplazar por telas de oro o plata, aunque la trama y el fondo de los hilos fuesen de algodón. Asimismo se prohibió el empleo de la seda en algunas prendas como los manteles de altar, que debían ser de hilo o cáñamo; sin embargo “en *El Pontifical de los Obispos*, se ordena que en las misas pontificales de los días de fiesta se use un frontal de seda, de oro o de plata o de brocado” (ECR, VI, 1954: 1155).

Se permitía el empleo de telas de semi-seda, en las que se combinaba seda con lana o algodón, siempre que estos últimos no quedaran a la vista. Las telas de seda empleadas para la confección de ornamentos litúrgicos presentan diversas técnicas estructurales, entre las que destacan el terciopelo, el damasco, el muaré y el raso. Además, podían combinarse con hilos de oro y plata para formar el lamé³⁸, e igualmente pueden presentar motivos estructurales como el brocado.

LINO³⁹

Su nombre deriva del vocablo griego *linon* que significa hilo. Es una fibra natural de origen vegetal que se obtiene de la planta herbácea llamada *Linum usitatissimum*⁴⁰ (imagen 27), cuyo tallo recto y hueco carece de ramificaciones, sus hojas son lanceoladas y sus flores de cinco pétalos son azules. Ha sido de gran utilidad para el hombre pues con su tallo ha hecho hilos y, con sus semillas, harina y aceite. Para formar los hilos es necesario, primero, sumergir el tallo en agua para remojar la pulpa hasta que la fibra quede suelta. Si el agua es estancada se acelera la fermentación y las fibras se

³⁸ También llamado *tisú de oro* o *tisú de plata*.

³⁹ Es originaria de la región del Nilo y Mesopotamia.

⁴⁰ El término *usitatissimum* significa muy útil.

separan en menos tiempo, pero quedan amarillentas. Después se deja secar y, finalmente, se hila como cualquier otra fibra. La fibra de lino es lisa, resistente a la tracción y más fuerte que el algodón. Su componente principal es la celulosa. El tejido de lino se caracteriza por su firmeza y, en contraste con la seda y el algodón, presenta menor flexibilidad, por lo que se empleaba usualmente para formar la entretela en los ornamentos litúrgicos.

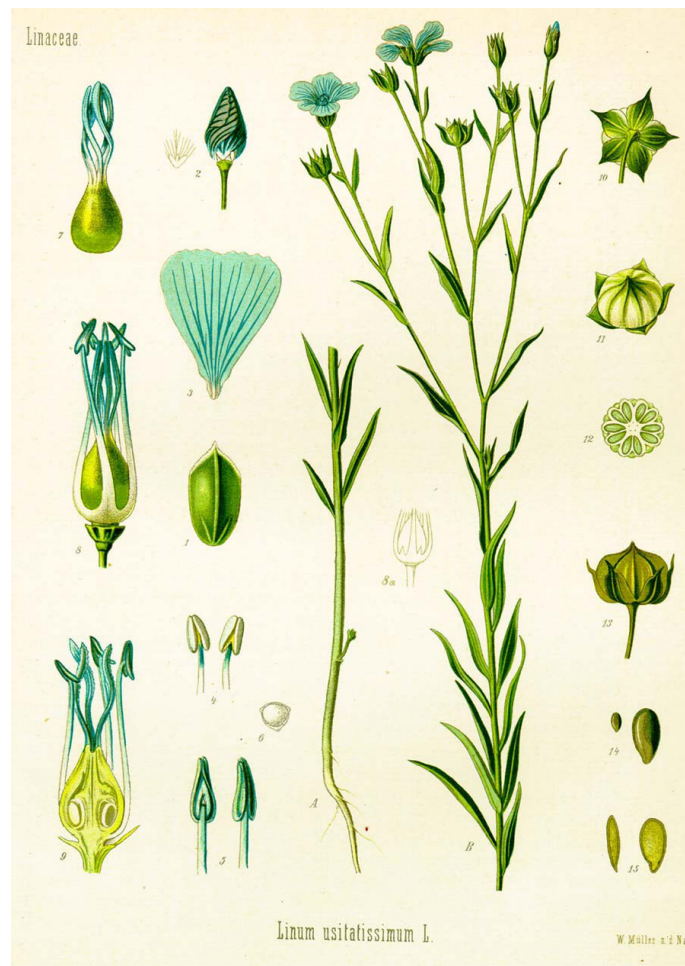


Imagen 27: Lino

Fuente: Darstellung und Beschreibung sämtlicher in der Pharmacopoea Borusica aufgeführten officinellen Gewächse by Otto Carl Berg & Carl Friedrich Schmidt. Leipzig, Arthur Felix, [1858-1863], 1. edition, volume 3 (plate 18c). Hand-coloured lithograph. Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Linum_usitatissimum

En Egipto el lino se ha empleado desde hace más de 5000 años⁴¹, como elemento principal para confeccionar la vestimenta debido a su ligereza, frescura y facilidad de lavado; también fue utilizado en las ceremonias religiosas por su color blanco, como símbolo de sacralidad; y para amortajar las momias.

Durante el período virreinal, en España se producía poco lino por lo que fue necesario importarlo, debido tanto a la demanda como a las prohibiciones del uso de cáñamo. Para un mejor manejo, el lino se mezclaba con lana, seda o algodón

ALGODÓN

Su nombre deriva del árabe *al qutn*. Es una fibra natural de origen vegetal que se obtiene de la planta dicotiledónea llamada algodónero, familia de las *malvaceae*, género *gossypium*, de la que existen numerosas especies⁴². Se produce en zonas tropicales y subtropicales en muchas regiones del mundo, y sus características dependen del clima de la región donde se cultiva, y de la especie de algodónero del que procede. El componente principal del algodón es la celulosa. La planta posee tallo recto con algunas ramificaciones; hojas grandes, pecioladas y de color verde intenso, y flores amarillas. El fruto tiene la forma de una cápsula con semillas en el interior recubiertas con una capa de vello delgado, es decir fibra de algodón (imagen 28), con una longitud de 30 a 40 milímetros, y una coloración que va del blanco al pardo. Se cosecha solo la bellota, sin someter la fibra a tratamiento mecánico. El despepitado es el procedimiento mediante el cual se obtiene la fibra, luego es cardada e hilada, y finalmente tejida. Los procesos de tinción se pueden realizar en los hilos o en las piezas ya tejidas.

⁴¹ Aunque el uso de las fibras de lino para elaborar tejidos tiene casi 10.000 años de antigüedad, como lo demuestra el hallazgo de restos de redes de pesca tejidas y fibras sin trabajar en yacimientos lacustres neolíticos de Suiza.

⁴² La variedad *gossypium barbadense* corresponde al área andina.



Imagen 28: Planta de algodón

Fuente: <http://photogallery.nrcs.usda.gov/Index.asp>

El algodón llegó a España y Sicilia llevado por los árabes hacia el siglo VIII, y su empleo en el viejo continente se difundió a partir de la Edad Media. En el Perú el algodón se conoció desde hace unos 5000 años, su empleo se remonta al período Pre-cerámico, por ejemplo en Huaca-Prieta (valle de Chicama, La Libertad), se han encontrado fragmentos textiles con motivos estructurales complejos, anteriores a la invención del telar, en técnica de entrelazado o torzal. Es una planta de gran utilidad, de su semilla también se obtiene aceite y sus desechos se aprovechan para forraje de ganado. El algodón es muy sensible a la acción de los ácidos. Los tejidos de esta fibra son suaves y frescos, y se caracterizan por su resistencia. En la vestimenta litúrgica, las telas de algodón se han empleado especialmente en los forros, debido a que este material se podía usar siempre que quedara oculto. Asimismo, las fibras de algodón han sido usadas para formar el relleno, o alma, de los bordados de relieve y alto relieve.

HILOS DE ORO Y PLATA

Para hacer más suntuosas las telas se añadió plata y oro en forma de cintas delgadas, o por lo general, hilos finos elaborados con éstos. Pero el oro y la plata, que son metales dúctiles y maleables, por sus características físicas no se pueden hilar. Para hacer hilo con ellos era necesario primero convertirlos en filamento, y luego enrollarlos por medio de un torno alrededor de una estructura de seda, la misma que tomaba la apariencia de un hilo metálico, macizo y flexible, es lo que se denomina *hilo entorchado* (imagen 29). Se usaron como cinta delgada, o como hilo entorchado, en cualquiera de los casos, el principal problema era que *fácilmente se podían falsear los metales en las telas sustituyéndolos por los llamados entrefinos*, que eran de menor calidad (Villanueva, 1935: 15).



Imagen 29: Vista ampliada de un hilo entorchado de oro laminar con estructura de seda

Fuente: http://www.annatextiles.ch/book_rev/rev2004/r2203boes/r2202boe.htm

También se usó el llamado *oro de Chipre*, que consistía en una tira fina, dorada por una de sus caras que, enrollada a un hilo de lino común, se colocaba en los telares como cualquiera de los otros hilos. Lo mismo se hacía con el hilo de plata dorada. Este

hilo se usó durante la Edad Media, en Bizancio y Palermo, así como entre los árabes, tanto en oriente como en España y se caracterizaba por su brillo permanente (Villanueva, 1935: 15).

2.2 LAS TELAS

2.2.1 PROCEDENCIA DE LAS TELAS

La vestimenta sagrada ha sido confeccionada con las más finas y suntuosas telas, las que además de lujosas, debían reflejar en la celebración, en los oficiantes y en todo lo que rodeara el culto: la grandeza de Dios, demostrando así los valores, creencias y costumbres de la sociedad. A lo largo del tiempo, se ha seleccionado los materiales más finos para la manufactura de los más variados tipos de telas a ser empleadas en la confección de los ornamentos litúrgicos, que del Viejo Mundo llegaron a América a través de España. Como se sabe, el monopolio fue la base del comercio en América durante el período virreinal, se daba a través de puertos controlados como Cádiz en España y el Callao en Perú; además, sólo podían participar súbditos españoles y, dado que las mercaderías estaban altamente gravadas, era usual el contrabando. En los primeros años del virreinato no sólo llegaron las telas, sino que se enviaron también las piezas ya listas. El Galeón de Manila⁴³, o Galeón de Acapulco, cumplió un rol importante en el abastecimiento de telas finas, tanto en España como en el Nuevo Mundo. Entre el último cuarto del siglo XVI y la primera década del XVIII transportó hacia el continente productos procedentes de Oriente y toda Asia, principalmente porcelanas y tejidos de seda y algodón; también las órdenes religiosas podían solicitar

⁴³ También conocido como la Nao de China o Galeón de Filipinas.

los ornamentos eclesiásticos. Los portugueses jugaron un papel muy importante en la práctica de este tráfico de mercadería no regulada ni tasada ordenadamente, que originaba contrabando y abusos,

En esta “carrera” el comercio transportaba enormes cantidades de variadas mercaderías las que se vendían en México y Perú en sumas elevadas. Estaba considerado como uno de los viajes más largos y peligrosos, pues había que atravesar dos veces el océano Pacífico, el más extenso de los mares. Las sedas y porcelanas compradas en Cantón por los portugueses eran llevadas a Manila donde los españoles las adquirían, luego eran embarcadas en el galeón anual que salía rumbo a Acapulco. Llegados a este puerto parte de la mercadería se dirigía al Callao, pero otra parte bajaba a tierra, atravesada el istmo y se reembarcaba rumbo a España. Los portugueses eran, pues, los intermediarios en el comercio del lejano oriente con el virreinato español y en última instancia con Europa (Elías, 1997:31).

El comercio de telas asiáticas era una actividad lucrativa, las mercancías asiáticas eran obtenidas del intercambio con México, o por contrabando. Desde 1581 el comercio estuvo centralizado en el puerto de Acapulco (Nueva España). Aunque en 1624 se prohibió el tráfico entre el Perú y Nueva España, con la intención de controlar al máximo las salidas de plata del virreinato peruano, el contrabando de sedas y otros productos no se pudo evitar, ni con el establecimiento de las Reformas Borbónicas en el siglo XVIII.

Las telas procedentes de China podían tener motivos característicos y animales fantásticos entre los que destaca el dragón, tal como lo comprueban ciertos los ornamentos del siglo XVIII (imagen 30). También se difundieron algunos diseños complicados y grandes, entre los que destacan amplios jarrones de los que salen flores diversas.



Imagen 30: Columna con motivo de dragón. Detalle de casulla.
Siglo XVIII. Iglesia de Santa Cruz de Tuti, Colca-Arequipa.
Fotografía: Stephany Hoyos Tineo

Respecto a la producción local de telas en los obrajes y chorrillos, las investigaciones de Silva Santisteban (1964) y de Escandell-Tur (1997), entre otros, aclaran un aspecto importante respecto a su organización, producción y funcionamiento; si bien es cierto constituyeron una de las principales actividades de la economía, la llamada *ropa de la tierra* estaba dirigida básicamente al consumo y comercio locales, las principales fibras que se trabajaban eran el algodón en la costa, y en la sierra el pelo de camélido, conocido como *lana de las ovejas de la tierra* (para referirse a la alpaca y la vicuña), y la lana de ovino, con esta última se tejía la bayeta, que es una tela burda que se empleaba para la confección de la vestimenta común de la población.

De lo expuesto en los párrafos anteriores se deduce que en el virreinato del Perú tanto las telas (seda y lino), como los artículos de mercería empleados para la confección de los ornamentos litúrgicos, y en algunos casos los ternos completos, fueron en general importados, oficialmente o de contrabando, e ingresaban a este territorio fundamentalmente a través del Callao.

2.2.2 PRINCIPALES ESTRUCTURAS TEXTILES

Las telas presentan una diversidad de estructuras textiles que, en la mayoría de los casos, pueden formar diseños de contenido simbólico. Las estructuras textiles están constituidas básicamente por dos conjuntos de elementos que interactúan entre sí cruzándose perpendicularmente. Un conjunto de elementos es llamado urdimbre y está formado por los hilos paralelos, dispuestos verticalmente, que quedan fijos en el telar⁴⁴. El otro conjunto es la trama que está formada por los hilos que pasan por encima y por debajo de los de la urdimbre, de manera horizontal.

El proceso de tejer en el telar se inicia con el urdido, o colocación de los hilos de urdimbre, que luego son separados de acuerdo a su ubicación en pares e impares. Los hilos pares se levantan y los impares se bajan, para formar la calada. La lanzadera o bobina pasa a través de la calada y desenvuelve el hilo de trama a medida que cruza el telar. Luego se levantan los hilos impares y se bajan los pares, formándose una segunda calada por donde pasa la lanzadera de regreso, así se repite la operación de entrecruzar los hilos hasta formar la tela. En un primer momento el proceso se realizaba

⁴⁴ La función del telar es mantener los hilos de urdimbre tensados y ordenados para facilitar la pasada de los hilos de trama.

manualmente, pero luego, gracias a la invención de los lizos, se facilitó el trabajo. El lizo es una varilla en la que se ata uno de los grupos de hilos de urdimbre para levantarlo o bajarlo. En los telares más sencillos se emplean solo dos lizos, uno para los hilos pares y otro para los impares; sin embargo, se pueden producir tejidos elaborados mediante el empleo de lizos adicionales, de acuerdo a los motivos y a las diversas estructuras textiles que se vayan a tejer.

En general, los tejidos de seda con motivos complejos, como brocados y damascos, se fabricaron empleando el telar de tiro, pues presentaban una gran densidad de hilos de urdimbre, y requerían de numerosos juegos de lizos para formar los diseños que se repetían constantes en el proceso de tejido. El telar de tiro también llamado de lazos, es originario de China y fue introducido en España por los árabes, se trata de un “tipo de telar en que cada lizo puede elevarse en forma individual haciendo posible la elaboración de diseños extremadamente complicados” (Guillow y Sentance, 2000: 231). Tenía un mecanismo accionado por pedales que el propio tejedor podía operar para manejar los lizos, y cuando soltaba los pedales los lizos volvían a su lugar. Para su funcionamiento requería de dos juegos de urdimbre y la participación de dos artesanos, el tejedor que hacía el fondo, y el ayudante o tirador que se encargaba de levantar los lizos de diseño (imagen 31).

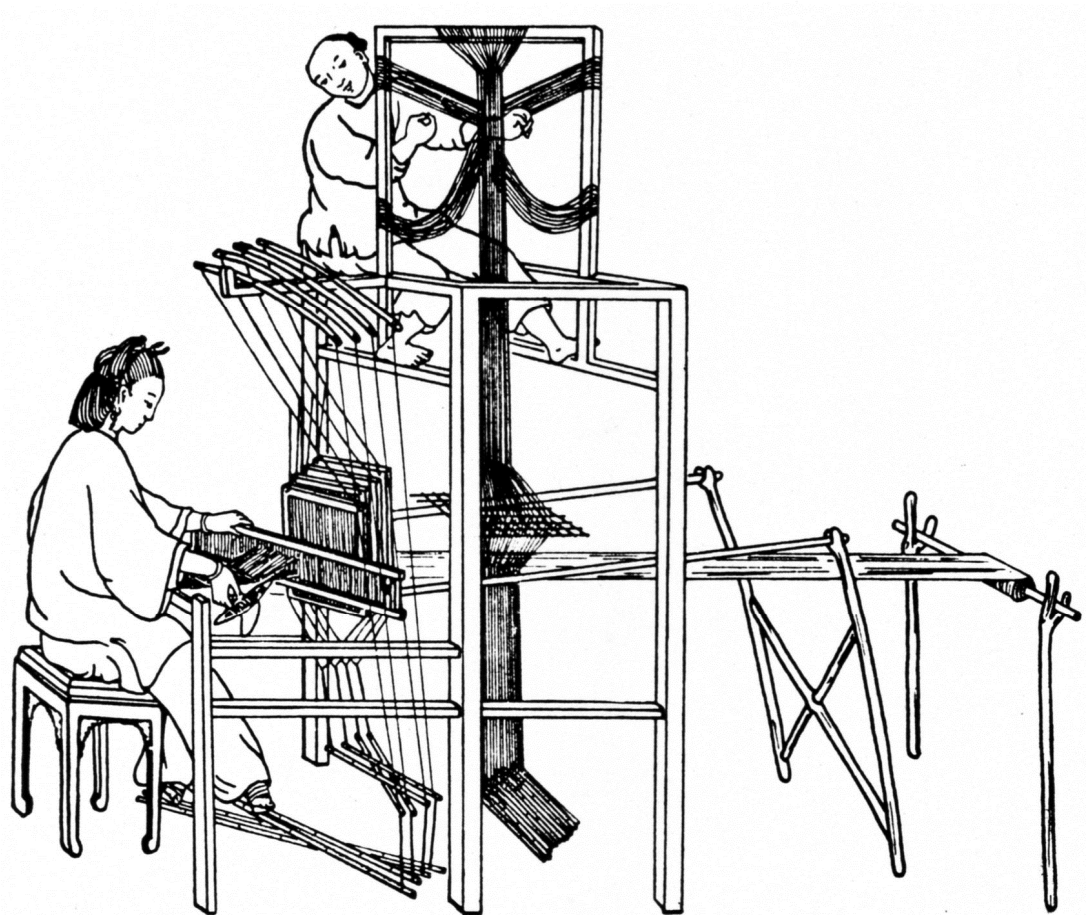


Imagen 31: Telar de tiro chino
Fuente: Seiler-Baldinger, 1979: fig. 96

TELA LLANA o tafetán

Es la estructura textil más sencilla, también es llamada tela plana. En ella participan los dos conjuntos de elementos, urdimbre y trama, que se entrecruzan para formar el tejido (imagen 32). Se caracteriza porque mantiene un ritmo balanceado al cruzar un hilo de trama por uno de urdimbre, o dos hilos de trama por dos de urdimbre (A y D). También puede variar al pasar un hilo de trama sobre dos de urdimbre, o dos hilos de trama sobre uno de urdimbre (B y C). La mayoría de los forros de los ornamentos litúrgicos se confeccionaron con tafetanes.

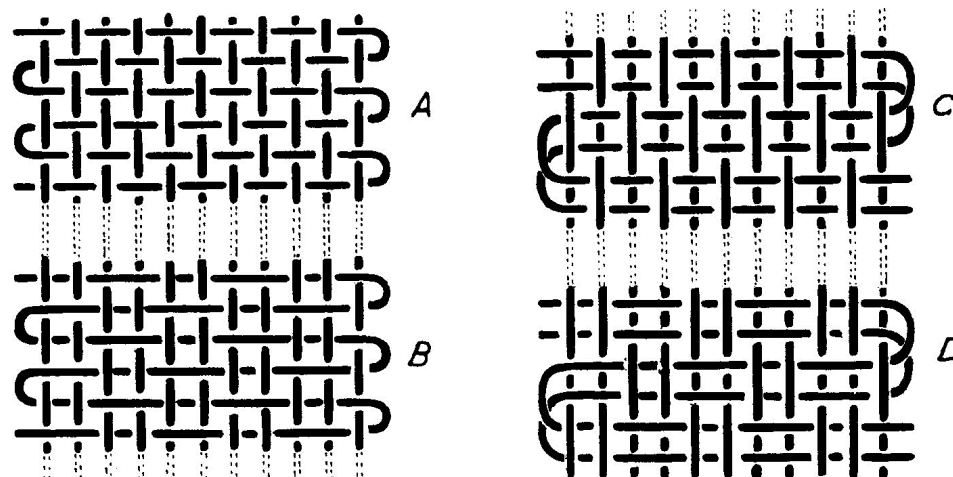


Figure 4. Plain weave. A: single wefts pass over and under single warps; B: single wefts pass over and under two warp yarns; C: double wefts pass over and under single warps; D: double wefts pass over and under two warp yarns

Imagen 32: Estructura de la tela llana o tafetán

Fuente: D'Harcourt, 1974: 30

BROCADO⁴⁵

Esta estructura textil, variante de la tela llana, presenta un conjunto suplementario de tramas que permite la formación de los motivos decorativos que se realizan en el momento de tejer (imagen 33). Este conjunto suplementario queda flotante por el revés. Está formado por hilos de seda de colores, de oro o de plata; también puede combinar hilos de seda y los dos metales a la vez. Según los escritores del siglo XVI, el brocado más apreciado, tanto por la Iglesia como por los laicos, era el llamado de tres altos, en el que los metales formaban tres planos, se producía en España, Venecia y Génova. Los brocados venecianos eran los más suntuosos, pero su ingreso estaba prohibido en España y Francia. El brocado fue heredero de los tejidos de oro de la Edad Media.

⁴⁵ Según la definición que aparece en el Diccionario de la Lengua Española: el brocado es una “tela de seda entretejida con oro o plata de modo que el metal forme en la cara superior flores o dibujos briscados”; esta definición es limitada porque no incluye los brocados que no tienen hilos metálicos, es preferible tomar la definición de Emery (1966) y de D'Harcourt (1974) que es mucho más amplia.

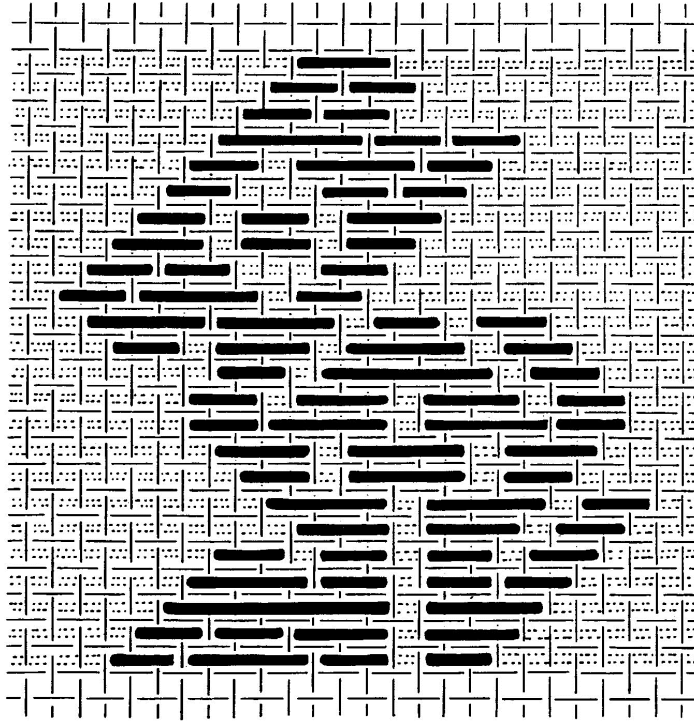


Figure 22. Arrangement of yarns in selvage-to-selvage brocade to form a decorative motive (small rodent)...

Imagen 33: Estructura del brocado

Fuente: D'Harcourt, 1974: 39

BROCATEL⁴⁶

Variedad de tejido que se parece al brocado, hecho principalmente de cáñamo o de seda, con él se confeccionaban las colgaduras para adorno de las iglesias y casas. Tenía la apariencia del brocado de seda pero era más barato. Los motivos decorativos más comunes fueron de origen medieval, a mediados del siglo XV se combinaron con unas ramas enlazadas formando la ojiva y, a veces, terminando con corona de príncipe y escudos heráldicos. Durante el Renacimiento podía presentar jarrones y formas variadas

⁴⁶ Like the term brocade, brocatelle designates a fabric type rather than a weave structure. It has connotations of varied fiber content (usually including the use of linen) and of various design and fabric characteristics... Brocatelle is sometimes described as a fabric "similar in appearance to brocaded fabrics but dissimilar in construction..." (Emery, 1966: 173).

de donde salían flores. En el siglo XVI y parte del XVII se encuentra el águila bicéfala, símbolo de la casa de Austria.

LAMPÁS o lampazo

Del latín *lampare* que significa brillar, es un tejido muy rico que se parece al brocado, pero ostenta dos juegos de trama, uno para formar el motivo que destaca claramente del fondo, y el otro que lo une al fondo, creando un efecto de bajo relieve (imagen 34). Estaba confeccionado en seda, oro fino y entrelazados hilos de plata, aunque también podía ser monocromo. Ya estaba en uso durante el siglo X y llegó a la popularidad en el siglo XVI. Fue utilizado casi exclusivamente en la confección de ornamentos sagrados.



Imagen 34: Lampás de seda y plata. Dalmática. Detalle. Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Como era un tejido resistente, el lampás también se empleó en la decoración para la tapicería de muebles y paredes. Por lo general, presentaba motivos de gran tamaño entre los que destacaron las flores, los medallones y arabescos, también podía ser listado.

DAMASCO

Es una tela de seda de un solo color que presenta motivos formados por la variación de la secuencia del cruce de los hilos de trama con los hilos de urdimbre, produciendo un efecto de dibujo y otro de fondo, al quedar los motivos resaltados por el contraste del brillo de los hilos de los motivos sobre el fondo mate (imagen 35). Tiene dos caras pues el derecho y el revés tienen la misma decoración, pero a la inversa. Servía para adorno en las iglesias, o en fiestas y ceremonias solemnes.

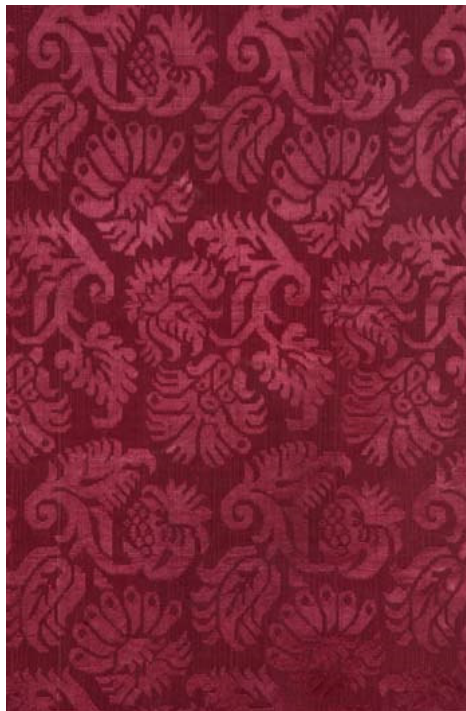


Imagen 35: Paño de damasco

Fuente:

<http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=49&ruta=4,17,49&referencia=MT88866>

FAYA

Del flamenco *falie*, es un tejido de seda de textura gruesa, que se caracteriza por el predominio del conjunto de hilos de trama sobre los de urdimbre, lo que produce el aspecto de nervaduras o costillas. Es llamado *rep* y también *rib* (costilla en inglés), pero estos nombres no aluden a una estructura textil sino a su aspecto, que es muy parecido a los tejidos que en España se denominaban tafetanes dobles.

LAMÉ

Es un tejido de seda con hilos de oro o plata en el que los hilos metálicos brillantes pasan por el derecho y no por el revés. Se caracteriza por no presentar motivos decorativos, por lo que se diferencia del brocado. También es llamado *tissú d'or*.

MUARÉ

Tela generalmente de seda, cuyo nombre deriva del término alemán *moiré* (Emery, 1966:86). Se caracteriza por crear el efecto visual de marcas de agua, que son producto del estampado a presión con cilindros grabados.

RASO o satén

Tejido de seda compacto, de un solo color y muy brillante por una cara, no presenta diseños. Ostenta la estructura de la sarga o *twill*, tela en la que un hilo de urdimbre pasa por encima de la trama en la primera pasada; en la siguiente, el tercero saltando uno y así sucesivamente, de tal forma que estos últimos quedan ocultos en el derecho del tejido, y los primeros forman una superficie muy lisa y brillante (imagen 36).

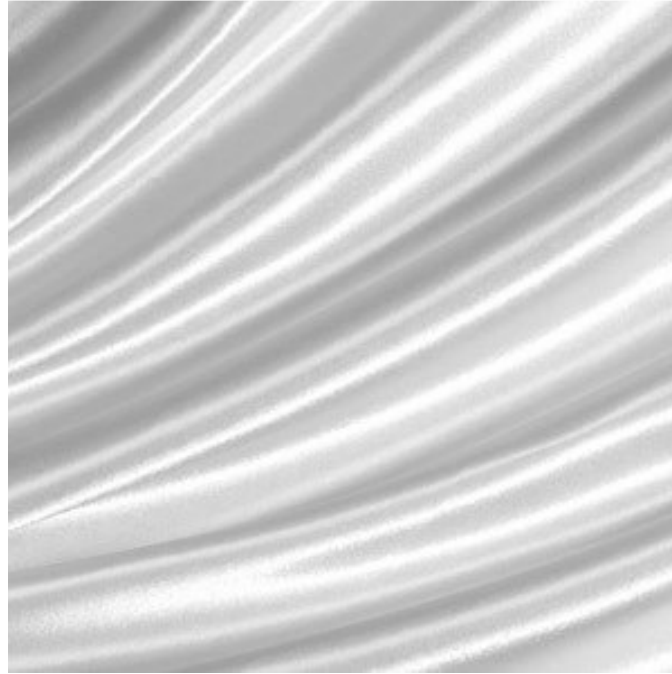


Imagen 36: Raso de seda actual

<http://www.atmlabel.eu/images/produkte/86-86-white3835.jpg>

TAPIZ

El tapiz es una técnica textil con una estructura que presenta dos características, la primera es el predominio de los hilos de trama sobre los de urdimbre que quedan ocultos; y la segunda es que los diseños son estructurales, y se forman con los hilos de trama que se cortan y cambian de acuerdo al color que se necesita (imagen 37).

En España los tapices fueron fabricados por los árabes hasta su expulsión, por lo que a partir del siglo XV se impusieron los tapices y paños de origen flamenco. En el territorio andino, mucho antes de la llegada de España, existió una importante tradición textil en técnica de tapiz que se desarrolló desde el Formativo Medio, hacia el año 1000 a. C. Estos tapices, que han despertado la admiración del mundo por su calidad técnica, colores, concepción estética entre otras cualidades, estaban tejidos con tramas de pelo de camélido, en especial de alpaca y vicuña, y con urdimbres de algodón.

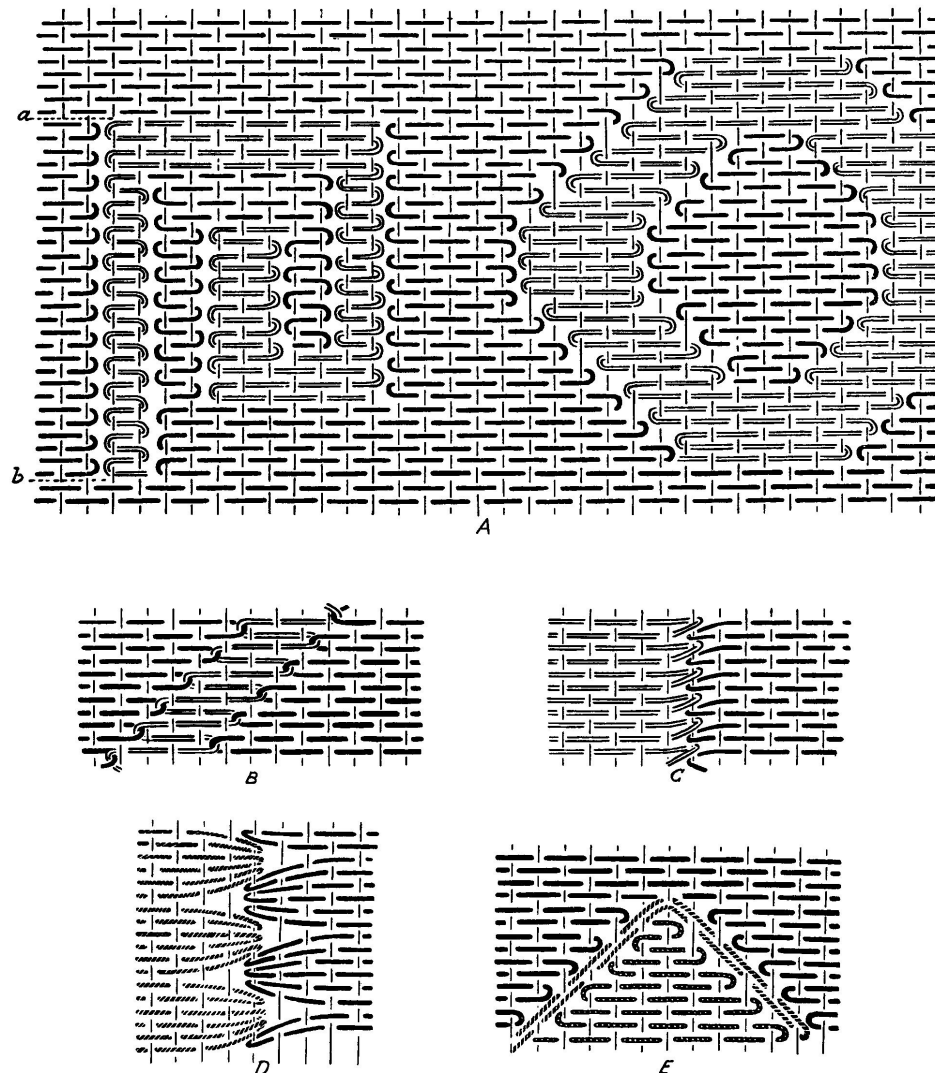


Figure 12. A: diagram showing the appearance of a two-colored tapestry (from *a* to *b* is an example of a perpendicular slit formed by sectional selvages between two adjacent warp yarns); B: sectional wefts interlocked; C: sectional wefts turning singly around a common warp yarn; D: sectional wefts turning by groups of three around a common warp yarn; E: tapestry motive in which the separation of colors is emphasized by two yarns that pass obliquely and form the border.

Imagen 37: Esquema que muestra las variaciones de la técnica de tapiz

Fuente: D'Harcourt, 1974: 21

Durante la época virreinal, la habilidad del tejedor andino fue aprovechada en encargos especiales que demandaron tanto la Iglesia como las élites locales. Los temas se copiaban de un modelo o cartón. Sobre los hilos de urdimbre, que normalmente eran

de algodón, el tejedor iba cruzando la trama de pelo de camélido de colores para reproducir el modelo. La confección del tapiz era una labor manual muy lenta.

TERCIOPELO

Según el *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española*, la palabra terciopelo viene de *tercio*, tercero, y *pelo*, y se refiere a una “tela de seda velluda y tupida, formada por dos urdimbres y una trama...”⁴⁷. La segunda urdimbre no es estructural, participa en la estructura para formar el vello que es recortado (imagen 38). Por sus características, el terciopelo es un tejido apilado o afelpado, cuya superficie es suave.

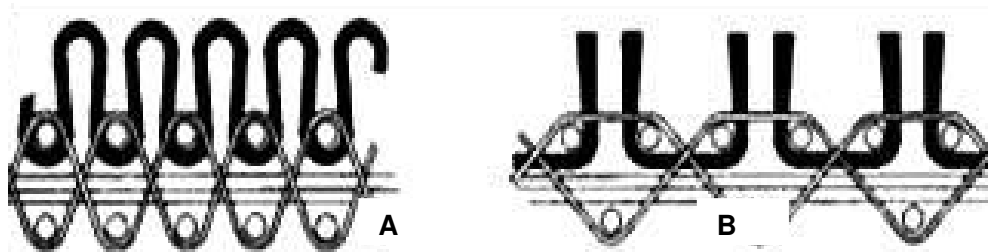


Imagen 38: Corte transversal del terciopelo. A: apilado anillado: felpa; B: apilado recortado: terciopelo

Fuente: <http://textile-technology.blogspot.com/2009/07/textile-glossary-u-v-w.html>

El terciopelo fue un artículo de lujo durante la Edad Media. Hacia el siglo XV floreció en Oriente la industria del terciopelo; el persa, con oro o sin él, era más vistoso y velludo que el occidental y presentaba como característica la hoja de palma abierta imitando un abanico, sobre fondo rojo con toques de oro.

⁴⁷ Diccionario de la Lengua Española (RAE: 2002).

En la Valencia de finales del siglo XV, la inmigración de varios centenares de sederos genoveses implicó una transferencia tecnológica fundamental. Ellos trajeron el arte de tejer velluto o terciopelo de seda, típico de su madre patria Génova, dando origen al nacimiento del gremio conocido como *Art dels Velluters* (Navarro, 2004: 25).

En realidad, los terciopelos más apreciados durante los siglos XVI y XVII fueron los de Génova y Venecia. Los genoveses sobresalieron en el siglo XVII por ser policromados y labrados⁴⁸ con flores y hojas. En esta época, en España se acostumbraba que, en la misma pieza, se combinen terciopelo alto y bajo.

SARGA o twill

Es otra variante del tejido llano cuya estructura, al no ser balanceada, crea el efecto visual de diagonales, porque los hilos de trama se cruzan con los de urdimbre de acuerdo a una secuencia que ya no es 1/1 ó 2/2, sino que va a pasar sobre más hilos de urdimbre. Una sarga 1/3 significa que en la primera pasada la trama estará sobre tres urdimbres y debajo de una, en la segunda estará debajo de una urdimbre y encima de tres, en la tercera estará debajo de dos urdimbres y encima de tres, y así sucesivamente hasta formar la tela. También puede ser a la inversa, es decir 3/1. Por lo general las sargas se hicieron de lino y se usaron para las entretelas (imagen 39).

⁴⁸ Se llama terciopelo labrado a aquel cuya decoración deja zonas sin cubrir por el pelo o los bucles.

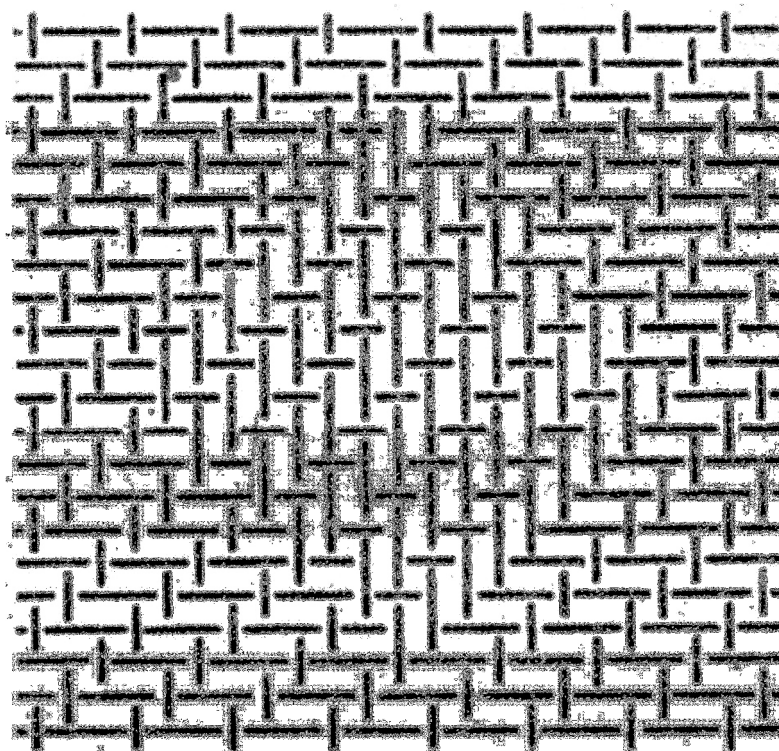


Figure 16. Twill 2/1; the order of crossing is reversed in the central part,, which in the form of a lozenge

Imagen 39: Estructura de la sarga o *twill*

Fuente: D'Harcourt, 1974: 30

2.2.3 MOTIVOS ORNAMENTALES DE LAS TELAS

Villanueva (1935) hace referencia a los diferentes motivos que se observan en las diversas telas empleadas para confeccionar los ornamentos litúrgicos, menciona que desde la época de los Reyes Católicos se empleó en España un terciopelo llamado *alcachofado*, que presentaba como motivo principal la alcachofa y su hojarasca, era considerado el tejido más rico de la época. Otro motivo que aparecía constantemente fue el cardo con sus hojas, frutos y flores.

Desde fines del siglo XVI se comenzó a emplear como tema decorativo de las estofas⁴⁹, la piña reducida y las líneas romboidales y onduladas encerrando florones. Hasta bien avanzado el siglo XVI se conservaron en la decoración las líneas góticas, las hojas lobuladas, y los motivos estilo morisco y mudéjar en las piezas de lana. Luego se emplearon los motivos renacentistas, pero no se abandonaron los góticos sino hasta entrado el siglo XVII. Villanueva también menciona que las compañías de las Indias Orientales introdujeron en Europa temas y dibujos complicados y grandes que, por estar inspirados en los tejidos de oriente, son denominados motivos chinescos. En España, así como en sus territorios, los motivos chinescos se realizaron sobre un fondo que casi desaparecía ante la densidad de temas como: jarrones floridos, flores y ornamentaciones, figuras de animales y conjuntos complicados.

A partir del siglo XVIII estuvieron presentes también los motivos franceses entre los que destacaron los ramos de flores, de aspecto simétrico. Los temas ondulados se combinaron con un nuevo elemento, las listas, que fueron adoptadas primero por los valencianos. Las listas en un principio eran finas pero se fueron ensanchando poco a poco. Las flores se caracterizaron por ser más grandes y presentar colores más intensos. Otros motivos fueron los lazos y las canastillas que podían estar dispuestos en forma ondulada.

⁴⁹ El término “estofa” deriva del francés antiguo *stofe*, se usa para indicar la presencia de dorado.

2.3 EL BORDADO

Si bien el bordado se conoce desde la antigüedad, el término empleado para denominar esta práctica parece no ser anterior a la última etapa del siglo XII y se usó para designar los motivos decorativos de la indumentaria religiosa. El bordado es una técnica decorativa superestructural que consiste en añadir a una tela una decoración cualquiera, lisa o de realce, construida puntada a puntada mediante el empleo de una aguja e hilos de diversas características. También puede incorporar piedras, lentejuelas y otros adornos. Se trata de una actividad manual, que requiere que las y los bordadores posean el conocimiento y la habilidad suficientes para realizar una amplia gama de puntadas, con la finalidad de conseguir un efecto deseado. Asimismo, los motivos son variados y la superficie de la tela desaparece bajo las labores de la aguja.

Durante el período virreinal el bordado fue una actividad practicada en los talleres artesanales del gremio de bordadores, llegó a su máxima expresión en las tareas dedicadas al adorno de las diversas prendas litúrgicas. Se puede inferir la importancia que ostentaba dicha actividad en el pasado (imagen 40), pues “pinturas virreinales muestran con frecuencia a talleres de bordadores con hombres a quienes se ve bordando casullas” (Gjurinovic, 1999: 714).



Imagen 40: Virgen con dos bordadores de casullas⁵⁰.
 Anónimo. Cusco. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Pedro de Osma

Por otro lado, también fue una actividad cotidiana que practicaron las mujeres, quienes aprendían a bordar desde muy temprana edad (imagen 41), para confeccionar sus ajuares. Muchas de las que ingresaron a los conventos se dedicaron a embellecer las

⁵⁰ La imagen central corresponde a la Virgen de Nieva, una advocación local del norte de España (Jaime Mariazza, 2010: comunicación personal).

piezas para el altar y la indumentaria de sacerdotes e imágenes en los talleres conventuales.



Imagen 41: Grabado en el que se observa el modo como las niñas aprendían a bordar a fines del siglo XVII

EMBROIDERY LESSONS. 1689. By e. Porzelius. Girls are seen who receive their embroidery lessons, the first steps to a skill which was highly regarded everywhere.

Fuente:

http://www.kipar.org/baroque-costumes/photos/embroidery/stitchers_school_1698.jpg

La grandeza de Dios, reflejada en los ornamentos litúrgicos y en los elementos que rodean el culto, encontró en el arte del bordado el medio apropiado para manifestarse. Espiritualidad, arte y tradición forjaron en el virreinato del Perú una de sus más notables expresiones gracias a las hábiles manos de los artesanos, españoles y andinos. La variedad de telas y los hilos entorchados de oro, plata y de seda de colores se transformaron en sus manos en auténticas “pinturas”, los motivos sagrados cubrieron las piezas casi en su totalidad, el color, el preciosismo y el detalle caracterizaron al conjunto, y la imagen resultante cargaba de un sentido simbólico único a aquellas piezas. El bordado de realce en hilos de oro y plata (imagen 42), y en sedas matizadas, constituye un legado importante de España que fue desarrollado por la habilidad de los bordadores locales, cuya tradición se remonta a los bordados de los mantos Paracas.



Imagen 42: Bordado de realce y de alto relieve. Museo del convento de Santa Catalina, Arequipa. Fotografía: Martha Barriga Tello (2006)

2.3.1 HERRAMIENTAS PARA BORDAR

AGUJAS

Las agujas constituyen la herramienta principal para la realización de cualquier bordado. Las agujas que se emplearon para realizar los bordados durante el período virreinal estaban hechas de acero, y se caracterizaron por ser lisas, delgadas y poseer un ganchillo en el que se fijaba el hilo para la ejecución de las labores. Recién hacia el primer cuarto del siglo XIX, y gracias a la revolución industrial, las agujas poseen un ojo que permite el paso de las diferentes calidades de hilo.

TIJERAS

Si bien esta herramienta se empleó desde la Antigüedad, la forma que hoy tiene, dos cuchillas y un pasador, data del siglo XIV. Durante los siglos XVI y XVII las tijeras españolas de pasador se pusieron de moda en Europa, y Sevilla tuvo el monopolio de aquellas que se enviaron a América. Desde el siglo XVII se generalizó su uso y comenzaron a hacerse de acero.

DEDAL

Es un pequeño instrumento de metal que tiene la forma de un casco semi-cónico, cuya parte superior es achatada. Cubre la tercera falange del dedo y generalmente se coloca en el índice para protegerlo, y para ayudar a empujar la aguja en el momento de realizar la puntada.

BASTIDOR

Estructura de madera o metal, de forma rectangular o circular, que consta de dos partes que encajan una dentro de la otra, y cuyo interior queda hueco para poder asegurar y templar la tela en la que se realizará el bordado. Los bastidores son de diversos tamaños, se pueden sostener con las manos, ubicar sobre una mesa e incluso colocar sobre unas patas para comodidad del bordador y facilitar su labor (imágenes 43, 44, 45 y 46).

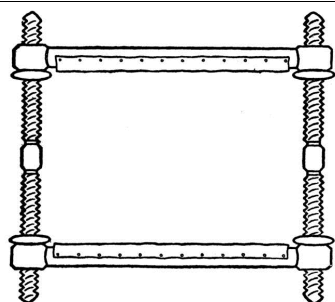


Imagen 43: Bastidor rectangular, los rodillos a los lados permiten fijar los cuatro lados de la tela que se va a bordar

Fuente:

http://www.gutenberg.org/files/20386/20386-h/20386-h.htm#Fig_1

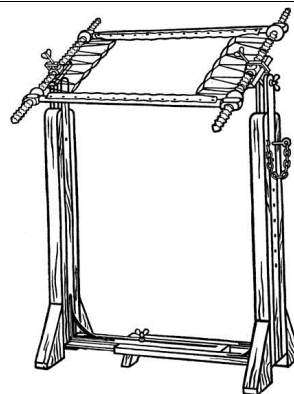


Imagen 44: El bastidor se puede colocar sobre una base o pie

Fuente:

http://www.gutenberg.org/files/20386/20386-h/20386-h.htm#Fig_2

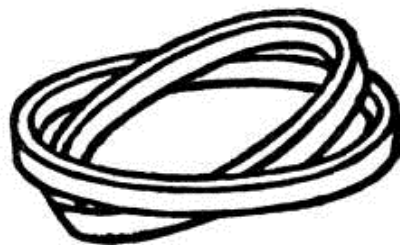


Imagen 45: Bastidor circular, de mano, para realizar bordados pequeños

Fuente: http://www.gutenberg.org/files/20386/20386-h/20386-h.htm#Fig_3

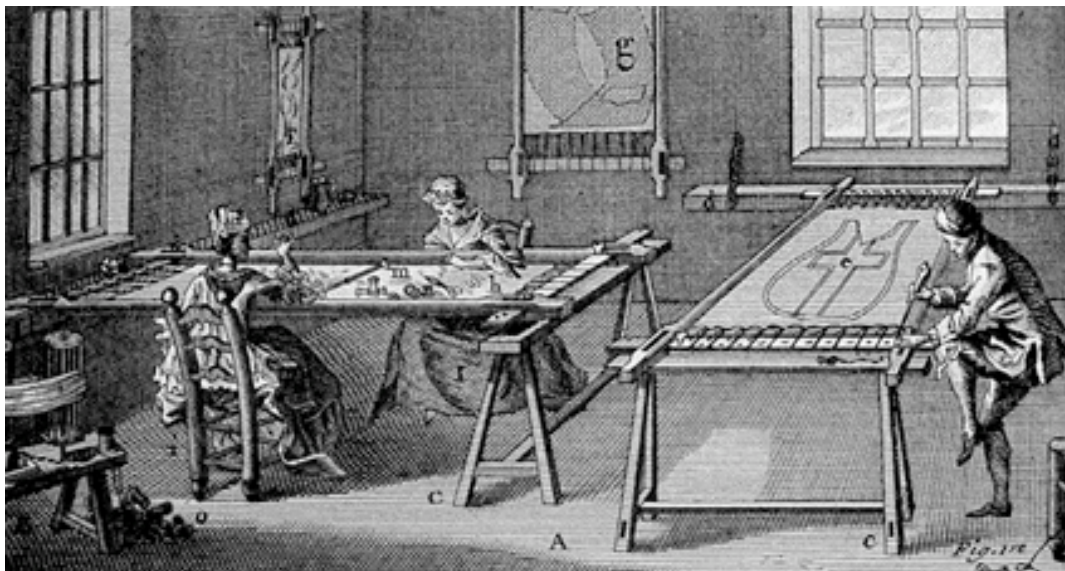


Imagen 46: Empleo de bastidores en un taller de bordado. *L'art du Brodeur*. Charles Germain de Saint Aubin. 1780

Fuente:

<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/conferencias/artesdecorativas/bordados/default.html>

DECHADO

Durante el virreinato, el bordado fue parte de la formación de la mujer, tanto en el hogar como en los conventos de monjas y beaterios. El aprendizaje del bordado comenzaba con la realización de un dechado que las niñas aprendían a hacer a temprana edad. El dechado era una especie de muestrario (imagen 47), que reunía las distintas puntadas y procedimientos, que servía de guía para realizar la labor de bordar porque

En España no hubo o no se conservan libros de modelos de bordado, los dechados cumplían la misma función de difusión de motivos y puntos de bordado. En el inventario de los bienes de Juana la Loca, después de su muerte, aparecen varios dechados de seda, oro y deshilado (Viver, 2007: s/n).

Los dechados eran piezas de pequeñas dimensiones -menos de un metro- y estaban realizados en distintos tipos de telas. En ellos las niñas aprendían a bordar con

las diferentes calidades de hilos (seda, oro fino, etc.), una variedad motivos entre los que destacan especialmente las flores, grecas, figuras geométricas y los símbolos religiosos.

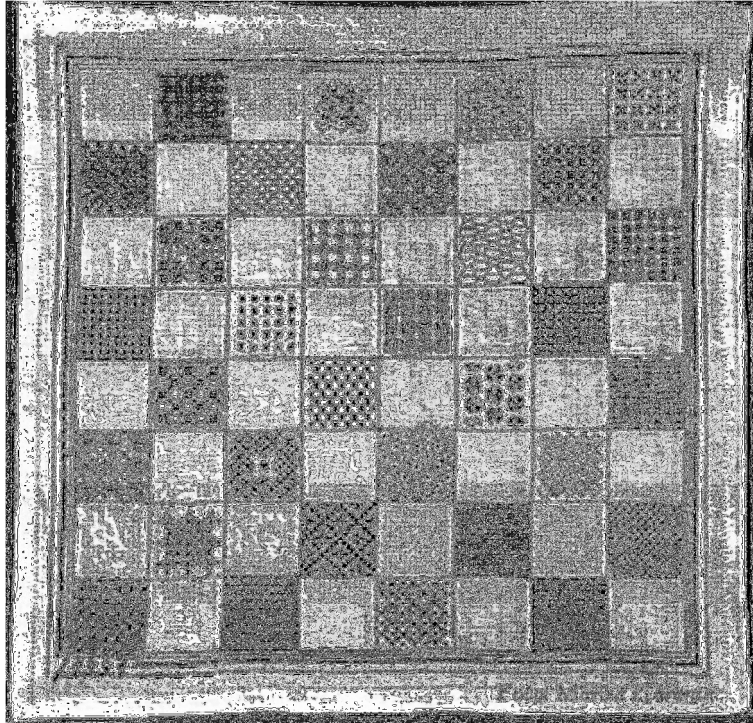


Imagen 47: Dechado o muestrario de puntadas para bordar

Fuente: <http://viversan.com/historia/glosario.htm#dechado>

PERFORADOR

Instrumento con punta que se empleaba para hacer el estarcido, es decir, pasar el motivo dibujado en el papel a la tela donde que se iba a bordar. El procedimiento consistía en hacer una serie de agujeros siguiendo el contorno de la figura en el papel, usando el perforador. Luego el papel se colocaba sobre la tela y se golpeaba con la muñeca⁵¹ de estarcir (añil o carbón) sobre los agujeros, para que el polvo marcara la silueta del motivo que se iba a bordar.

⁵¹ Una muñeca es un paño muy delgado, lo suficientemente poroso para dejar pasar el polvo que se coloca en su interior, que sirve para marcar los dibujos.

2.3.2 EL GREMIO DE BORDADORES

Aunque no es el objetivo específico de la tesis, es importante tomar nota que todavía se desconoce el nombre de los artistas que realizaron los bordados en el virreinato del Perú. La falta de información al respecto se debe a diversos factores, entre ellos se puede señalar el poco interés que ha despertado el estudio del bordado entre la mayoría de los investigadores del arte virreinal, a pesar que en el Archivo General de la Nación se encuentran valiosos protocolos notariales en los que se mencionan los exámenes que se hicieron en Lima a bordadores, por maestros del oficio y veedores del gremio⁵². Otro factor a considerar es intrínseco al empleo de las piezas, dado que los ornamentos litúrgicos son prendas de uso constante y como tales fueron refaccionadas, se les cambió la entretela y el forro. Además, en las diversas modificaciones que sufrieron para ser adaptadas a los gustos de la época, han perdido las marcas que podrían haber tenido.

Dada la carencia de datos sobre los bordadores de la Catedral de Lima, se puede hacer un paralelo con lo sucedido en otras latitudes como España y México. En Sevilla los bordadores estuvieron organizados profesionalmente y formaron gremios desde 1433 (Fernández, 1982: 21), a la par, se concertaron una serie de ordenanzas que prohibían, entre otras cosas, la importación de prendas bordadas. Por el contrario, el funcionamiento del gremio de bordadores de Toledo, y su relación con otros con los que mantenía afinidad (cordoneros, sederos, batihojas, o tejedores), es todavía poco conocida, aunque estaba indicado que la tarea del bordador no debía invadir aquellas que eran responsabilidad de los otros especialistas,

⁵² Comunicación personal de Rafael Ramos Sosa. El dato implica la existencia del gremio de bordadores, la presencia de maestros y el examen a bordadores que llegan de España probablemente para proteger a los bordadores locales.

conviene precisar algunas cuestiones sobre el bordador y su trabajo: él solo *borda*, sin intervenir en la elaboración del tejido sea este brocado, terciopelo, o simple *tafetán*; como tampoco en las labores de exorno, obras de *pasamanería* realizadas por *cordoneros*. (Romero, 1989: 107)

En la Nueva España el tema es bastante diferente, pues desde muy temprano se impulsó la fundación del gremio de bordadores⁵³. Toussaint indica que fue el propio Hernán Cortés quien estableció el cultivo de la seda en México, y que el ciclo de su desarrollo va desde inicios del siglo XVI hasta fines del XVII⁵⁴. Respecto a su valor, menciona que “algunas informaciones hacen suponer que desde aquellos lejanos tiempos existió un auge de tejedores, tanto de terciopelo como de damasco y brocado, lo mismo que bordadores” (Toussaint, 1990:35). Asimismo, el arte del bordado en seda fue introducido en la misma época, comienzos del siglo XVI, pero a diferencia de lo sucedido con los tejidos, su desarrollo se incrementó de acuerdo con las necesidades del culto. Por otra parte, fueron los frailes quienes lo enseñaron a los indios, incluso el primer obispo “encomendó a un lego italiano... la enseñanza del bordado... Se instruyó a indígenas, españoles y, más tarde, a mestizos, aún mulatos, formando el gremio en 1546” (Armella, 2007: 38). Respecto a la documentación referida a la colección de ornamentos en México, Armella menciona que

Los inventarios de Archivos de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México se encuentran conservados, catalogados y a la vista del público en el Centro de Estudios de Historia de México, Condumex...

Desgraciadamente no son inventarios, puesto que no registran la totalidad de vestiduras, ... si bien algunas descripciones son detalladísimas... Estos listados dan a conocer la riqueza, devoción y calidad artística que motivaron la elaboración de algunas vestiduras... (Armella, 2007: 114).

Toda esta información es de especial importancia debido a las vicisitudes que ha sufrido dicha colección, como el gran robo de piezas del año 1946, muchas de las cuales

⁵³ Desde los tiempos de fray Juan de Zumárraga, obispo de México desde 1528.

⁵⁴ “Se ofrece por causa la desidia del indígena en el cultivo de la morera y en la manufactura, unido esto al auge de las sedas chinas y europeas que llegaban a México” (Toussaint, 1990:195).

salieron después a la venta⁵⁵ (imagen 48); o el traslado de algunas “las más antiguas y vistosas”, al Museo Nacional del Virreinato⁵⁶ (Armella, 2007: 111-112).



Imagen 48: Ángel flautista entre roleos y flores, detalle del *aurifrisium* de la capa pluvial del terno de “Los Ángeles Músicos”⁵⁷, Museo Franz Mayer, México D. F.
Fotografía: Patricia Victorio (2008)

⁵⁵ El coleccionista alemán Franz Mayer pudo adquirir algunas de las piezas sustraídas de la Catedral Metropolitana de México cuando salieron a la venta, a su muerte las legó al pueblo mexicano en el museo que lleva su nombre, donde se preservan en la actualidad. Este museo alberga una de las más importantes colecciones de artes decorativas de México.

⁵⁶ El Museo Nacional del Virreinato fue fundado en 1964, en Tepotzotlán, Estado de México.

⁵⁷ La capa pluvial del “Terno de los Ángeles Músicos” es de forma semicircular y carece de capillo porque el modelo no lo permite. Presenta en el eje central un escudo y el Patrocinio de la Virgen de las Mercedes. Se puede leer *Catedral de Puebla*. A los costados de la Virgen hay dos ángeles músicos, el de la izquierda toca la pandereta y el de la derecha el violín. En el *aurifrisium* también hay ángeles músicos a cada lado, el de la izquierda toca la flauta y el de la derecha la guitarra. Siguiendo el eje, debajo, se encuentra una canasta de las que salen flores y roleos hacia ambos lados. Todos los personajes, la Virgen, los ángeles, los santos y el escudo, así como las flores están pintados a la aguja con hilos de seda de colores mientras que el fondo, así como la canasta y los roleos, están bordados con hilos de oro y plata. Dimensiones: 139 x 278 cms. Los demás ornamentos que integran el conjunto permanecen en Museo de la Catedral Metropolitana de México.

Gracias a la documentación ha sido posible elaborar una lista de maestros bordadores que se ha podido corroborar debido a que en algunas prendas los artífices bordaron sus nombres, a manera de firma, estableciendo la relación directa entre documentación y obras. Asimismo ha permitido conocer a un personaje de vital importancia en el mantenimiento de las piezas de la catedral: el *Encargado de las Vestiduras Litúrgicas*, cargo ejercido por un maestro bordador cuyas obligaciones consistían en controlar el inventario, mantener las prendas limpias y guardadas, y restaurarlas si se deterioraban por el uso continuo. Además, precisa que el cargo también implicaba la confección de ornamentos de seda (Armella, 2007: 78-79).

En el virreinato del Perú la población estuvo sectorizada en asociaciones dirigidas por el clero, el ejemplo más representativo fueron las hermandades que constituían los gremios profesionales⁵⁸ que debían ser de una extracción racial determinada y que, al estar organizados bajo la advocación de un santo patrón, adoptaron el carácter de cofradías, que se regían por constituciones dictadas por las autoridades eclesiásticas, a la vez que estaban sometidas a las reglamentaciones gubernamentales. Garland define la cofradía como “una institución de seguro y crédito cuya actividad iba de la mano con el culto a un santo patrono y la promoción de una serie de manifestaciones socioculturales y espirituales” (Garland, 1994: 200), entre las que se incluían procesiones, fiestas, entierros, limosnas y el sorteo de la dote para las hijas de los miembros más pobres o las huérfanas, ya sea para el matrimonio o para entrar en un convento como monjas.

Distingue cuatro tipos de cofradías: las sacramentales en las parroquias; las religiosas o

⁵⁸ Durante el virreinato, como sucedió en Europa desde la Baja Edad Media, el trabajo artesanal en las ciudades se agrupaba por oficios en los llamados gremios que eran asociaciones de artesanos para defender a los asociados y al público. La función del gremio consistía en facilitar las materias primas, fiscalizar la producción, fijar los precios de venta y la cantidad de la producción y proponer los modelos manufacturados. También se encargaba de distribuir equitativamente el monto del impuesto que cada cofrade debía pagar. El taller estaba junto a la calle para que el gremio y el público pudieran vigilarlo. El maestro era propietario del taller y de las herramientas y está inscrito en el gremio, allí trabajan los oficiales y los aprendices.

de beneficencia; las gremiales; y las militares o caballerescas (Bazarte, 1989: 27-30, citado por Garland, 1994: 210). Las cofradías también pueden clasificarse de acuerdo a la procedencia étnica de los integrantes, es decir, españoles, criollos, negros e indios o de acuerdo al lugar en el que se encuentran, urbanas y rurales.

Las cofradías, consideradas dentro del rubro de obras pías⁵⁹, marcaban las diferencias entre los artesanos y otros grupos sociales y, aunque tuvieron objetivos gremiales, conservaron sus características religiosas. Como los gremios, tenían por finalidad la defensa de la libre competencia, la ayuda mutua, y a la vez la celebración del santo patrón y el mantenimiento de su culto. Además, participaban en todos los oficios religiosos, a la vez que cumplían con funciones específicas de ayuda y control de los establecimientos (Egoavil, 1986: 82). Hacia fines del siglo XVII el 20% de la población limeña formaba parte de alguna institución religiosa (Millones, 1995: 159).

Egoavil describe la organización interna de los gremios y menciona que

El grupo dirigente de cada gremio era el mismo de la hermandad o cofradía; los hermanos veinticuatro eran los “maestros” en el oficio... Los hermanos cófrades (sic) eran los “oficiales” y “aprendices”. El grupo de los veinticuatro dictaba las normas para recibir a los aprendices, quienes debían cumplir con algún obsequio al santo patrono... (Egoavil, 1986: 84),

y en cuanto al manejo económico y las formas de capitalización de las cofradías, la autora afirma que

La “entrada” que pagaban los cófrades (sic) pertenecientes a los gremios, estaba referida a un porcentaje proveniente de los productos que rendía su oficio... Además, en todas las cofradías gremiales estaba estipulado que por apertura de un establecimiento o taller se contribuía con 20 pesos al gremio correspondiente ... También para ser promovido de aprendiz a oficial y de éste a maestro, se sometían a un exámen (sic) pagando un derecho al mismo, parte del cual incrementaba los fondos de la cofradía (Egoavil, 1986: 4).

⁵⁹ Como se ha mencionado, se trataba de instituciones benéficas y se instituían mediante contrato. Es interesante resaltar que en el caso del virreinato del Perú, por la manera como se habían organizado, cofradías y gremios prácticamente formaban una unidad, puesto que cada gremio tenía su santo patrón al que rendía culto por medio de su cofradía; a pesar que la cofradía era paralela al gremio.

Las cofradías de Lima cumplieron la función de vincular a la iglesia con los diferentes grupos sociales, primordialmente con la élite del poder. Esta relación era, en gran medida, consecuencia de la responsabilidad que asumía la cofradía respecto al sustento del templo. Asimismo, la cofradía debía suministrar los ornamentos sagrados, también manteles para cubrir altares, palios y paños fúnebres entre otras piezas, además se encargaba de su limpieza y mantenimiento. De acuerdo con sus posibilidades económicas y con el rango social de los integrantes, las piezas podían ser compradas en España o se mandaban a hacer en la ciudad con dinero derivado de los excedentes del monto destinado al culto. Los bienes adquiridos pasaban a formar parte del patrimonio de la cofradía y podían ser usados de acuerdo a sus necesidades. Egoavil menciona que la cofradía de San Eloy⁶⁰ alquilaba tafetanes, palios y otros paños para sufragar diversos gastos relacionados con la dote de las hijas de los hermanos pobres (Egoavil, 1986: 8).

2.3.2.1 ORDENANZAS DE LOS BORDADORES

Con el nombre de ordenanzas se designaron los reglamentos de oficio que tuvieron un origen diverso, mientras unos fueron preparados por los propios gremios o un grupo de artesanos, otros fueron dictados por el cabildo, pero debían ser confirmados por el virrey.

Comúnmente, los maestros se dirigían al cabildo solicitando (voluntariamente o compelidos a ello) se les elaborase ordenanzas para sus oficios, aduciendo diferentes motivos. Unos presentaban las ordenanzas ya preparadas de antemano para su estudio, enmienda o aprobación [...] Otros presentaban sólo “apuntamientos” [...] para que el cabildo los tenga presente al redactar las ordenanzas. Los gremios elaboraban sus ordenanzas o pedían que se las hagan teniendo en cuenta las reglamentaciones análogas de ciudades españolas [...] y las leyes del reino.

⁶⁰ Patrón de los plateros, cuya capilla estaba en la iglesia de San Agustín.

En ocasiones, era el propio cabildo quien expedía reglamentos por iniciativa propia, asumiendo así las funciones que le competían según las leyes vigentes (Quiroz y Quiroz, 1986: xvi - xviii).

Las ordenanzas detallaban específicamente lo referente al oficio o actividad del gremio, los aspectos técnicos, las relaciones laborales y la organización jerárquica, es decir, las categorías de sus integrantes, maestros, oficiales y aprendices a la vez que regulaban el sistema de aprendizaje. Quiroz y Quiroz (1986: xxii y ss.), refieren que las ordenanzas también tuvieron como finalidad la protección de los gremios al:

- Impedir la participación de artesanos de otro oficio.
- Cuidar las actividades conexas a sus oficios para mantener el equilibrio entre los diversos gremios.
- Establecer relaciones entre maestros de oficios afines.
- Limitar el acceso al gremio de indios y negros.
- Exigir exámenes previos a la apertura del taller.
- Mantener el nivel técnico del oficio.
- Impedir el trabajo de artesanos de otros lugares si no presentaban su carta de examen, extendida en ciudades cabeza de reino (Madrid, Sevilla, Granada, México), visada por el cabildo.
- Controlar el reparto equitativo de la materia prima y los insumos.
- Vigilar la producción y la comercialización.

En la América hispana, las primeras ordenanzas para el gremio de bordadores se dictaron en el virreinato de Nueva España el 20 de setiembre de 1546. Casi cuarenta años más tarde, en febrero de 1585, los bordadores de Lima hicieron un pedido al cabildo para que elaborara las ordenanzas de su régimen, pero se desconoce la suerte que corrió dicho requerimiento (Quiroz y Quiroz, 1986: xxxiii).

En 1797 se dictaron las ordenanzas para el gremio de bordadores de Lima que estaban referidas específicamente a las normas de la heráldica (ver anexo 1). En ellas se acordó que el gremio debía estar integrado por todos los maestros de conocida pericia que tuvieran tienda pública; se mencionaba además que el maestro mayor, acompañado del alcalde veedor, debía visitar las tiendas públicas para inspeccionar tanto los telares como los utensilios y los libros de muestras. Asimismo, indicaba el procedimiento para examinar a los pretendientes al título de maestro.

Respecto a la organización de los talleres de bordadores, el maestro debía ser muy hábil en el oficio, y poseer taller, las herramientas y la tienda pública. El aprendiz debía ser hábil e hijo de padres conocidos, saber leer, escribir y conocer algo de aritmética; era entregado por el padre al maestro entre los 12 y 14 años. Se firmaba un contrato o carta de aprendizaje, mediante la cual el padre pagaba una suma al maestro que se comprometía a enseñar el oficio y hospedar al aprendiz en su casa, el tiempo de permanencia para aprender era de cinco años; y el aprendiz debía obedecer y servir al maestro. El taller se convertía en una suerte de escuela del oficio. Al concluir el tiempo de aprendizaje, el joven podía ser examinado y obtener el grado de oficial, entonces se iniciaba un período de trabajo dependiente en el taller del maestro. Este período no se encontraba reglamentado y podía prolongarse, luego el oficial podía solicitar presentarse al riguroso examen para obtener el título de maestro en el oficio y así establecer su taller; para abrir tienda pública, debía presentarse al cabildo y solicitar una licencia. Sin embargo los examinadores, que eran los maestros mayores del gremio, se encargaban de evitar que se forme una sobrepoblación de maestros en la especialidad.

Todo ello se efectuaba después de haber realizado los pagos de derechos que se estipulaba en las ordenanzas, destinados al gremio, los examinadores y la cofradía.

Es probable que la mujer se ocupase de algunas labores de bordado en el taller, incluso al enviudar podía hacerse cargo de él, como sucedió en el gremio de tiradores de oro, pero no se le permitía ser maestra del oficio, poner taller o tienda. Además, si se casaba con alguien que no fuera oficial del gremio, para poder trabajar en él debía ser examinado.

Fernández describe que en la actualidad existen tres tipos de talleres: los que contratan a un grupo de bordadoras, con un sueldo, dirigidas por el maestro bordador, que es el propietario; aquellos exclusivamente familiares en los que trabaja el maestro bordador y las mujeres de su familia; y los talleres conventuales, donde laboran las religiosas (Fernández, 1982: 25).

2.3.2.2 OTROS GREMIOS

Los gremios relacionados con el de bordadores incluían una serie de oficios específicos cuyas actividades y ordenanzas se reseñan a continuación⁶¹:

⁶¹ Se puede consultar el trabajo de Quiroz y Quiroz de 1986, *Las ordenanzas de los gremios de Lima (s. XVI – XVIII)*, de donde se han seleccionado aquellas ordenanzas relacionadas con las del gremio de bordadores, estas últimas están incluidas en el Anexo de la tesis. Los documentos que acompañan dicho trabajo “son copias testimoniadas por el escribano del cabildo de los originales que tuvo a la vista..., a excepción del texto impreso de los plateros de 1778 (Quiroz y Quiroz, 1986: xii), y constituyen una rica fuente documental. Es importante mencionar que la mayoría de ordenanzas presentan coincidencias en los artículos referidos a las elecciones que debían realizarse anualmente, al examen obligatorio y al régimen de visitas por alcaldes y/o veedores.

- **Sastres y calceteros:** Ordenanzas del 1 de marzo de 1557

Tenían como patrona a Nuestra Señora cuya fiesta celebraban en setiembre de cada año. Para poder desempeñar los dos oficios debían ser examinados en cada uno, e igualmente pagar los derechos correspondientes a ambas actividades. Su función consistía en la confección de ropa con sedas y paños.

- **Sastres y jubeteros:** Ordenanzas del 22 de noviembre de 1591

Debían reunirse al día siguiente de la fiesta de San Juan Bautista en la capilla de la Limpia Concepción de Nuestra Señora en el monasterio de San Francisco, para elegir las autoridades del año. Su función consistía en la confección de ropa. Para ser examinados debían haber sido tres años aprendices y haber trabajado dos como oficiales jornaleros, y tener la certificación del maestro para demostrar la “experiencia y sepa y entienda mejor el dicho oficio, y los sesgos y trabezas y ilo (sic) y lo demas (sic) tocante al oficio” (Quiroz y Quiroz, 1986: 10). Las ordenanzas incluían una serie de prohibiciones dirigidas a los negros y mulatos esclavos quienes no podían poner tienda, cortar ropa, ni ser examinados; también reglamentaba el trabajo de los oficiales, así como la ayuda económica a los maestros pobres. Finalmente, se refiere a los roperos quienes solo podían vender las ropa que cortaban en su propia tienda.

- **Gorreros y sederos:** Ordenanzas del 7 de noviembre de 1608

Debían reunirse al día siguiente de Navidad para elegir las autoridades del año. Su función consistía en la confección de sombreros. Para ser examinados debían haber cursado tres años como oficial de un oficial reconocido. Reglamentaba independientemente el oficio de gorrero y el de sedero y señalaba que, para desempeñar los dos oficios y abrir tienda, debía ser examinado en cada uno, e igualmente realizar los

pagos correspondientes. Decretaba que los oficiales no podían vender sombreros viejos vueltos a teñir o a forrar con telas nuevas, o sombreros nuevos forrados con telas viejas, y prohibía terminantemente mezclar sedas de distinta procedencia (mixteca y china).

– **Botoneros:** Ordenanzas del 9 de enero de 1801

El Señor del Triunfo fue su patrón, su capilla particular era la del Baratillo, pero también se veneraba en la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados. Su función consistía en hacer y vender botones. Para mantener el gremio se estipulaba en las ordenanzas que solo debía estar compuesto por españoles, y que no debía admitirse como aprendices a zambos, chinos y mulatos.

– **Aprensadores de seda:** 30 de agosto de 1613

Las ordenanzas estaban dirigidas no solo a los aprensadores de seda, incluía a los cinceladores (estampadores) de terciopelo, rasos, lamé y brocados. Para ser examinados debían haber sido dos años aprendices y, por lo menos, dos años oficiales de un maestro examinado. Debían saber dibujar y hacer los patrones de trabajo, y tener al menos seis para que el público escogiera alguno de su gusto; también debían poseer hierros de aprensar y las telas que debían ser variadas, entre ellas se menciona el terciopelo, las telas de seda de diferentes calidades, como raso y tafetanes, y de diversos colores. También se prohibía el ingreso de negros.

– **Plateros:** Ordenanzas del 6 de noviembre de 1733

San Eloy fue su patrón y estuvo establecido en la iglesia de San Agustín. Debían reunirse la víspera de año nuevo para elegir las autoridades del año, los dos alcaldes probadores, uno para la plata y el otro para el oro. El nombre platero se aplicaba tanto

para quienes trabajaban la plata como para los que trabajaban el oro, llamados plateros de oro. En las ordenanzas se estipulaba que los aprendices debían ser hijos de padres conocidos, y estaban obligados a permanecer cinco años con el maestro. Se permitió la ubicación de forjas en la calle de la platería y se prohibió la mezcla de los dos metales y su venta en las calles, para evitar las falsificaciones.

– **Plateros:** Ordenanzas del 29 de octubre de 1778

Establecía algunos premios para los aprendices y oficiales que demostraran perfección en el dibujo, tallado y demás actividades relacionadas. Agregaba que los aprendices debían tener padres honrados y de buenas costumbres, saber leer, escribir, tener conocimientos de aritmética y al menos 12 años de edad. El maestro estaba obligado a la perfecta enseñanza durante seis años, también se comprometía a brindarle educación cristiana y buen ejemplo. Cumplido el tiempo, el maestro debía certificar su aprovechamiento para que pueda presentarse al examen para alcanzar el grado de Maestro mayor. Señalaba que cada maestro debía tener la marca particular de su nombre, la misma que debía ser colocada en cada una de las obras que realizaba. Prohibía que el maestro platero, o batihoja⁶², trabaje con metales que fueran marcados y quintados, así como que realizara el trabajo particular en las casas. En esta ordenanza se menciona a los tiradores de oro y plata.

– **Tiradores de oro:** Ordenanzas del 19 de diciembre de 1640

Su patrón era San Eloy. El tirador se encargaba de fundir la plata y el oro, utilizaba el torno para hacer hilos, laminillas y telillas para bordar, entre otras actividades. Las ordenanzas establecían que no podían ser admitidos en el gremio

⁶² Batihoja se refiere al artesano que hacía las delgadas láminas de pan de oro.

extranjeros, mulatos, negros, horro o cautivos; además que en el caso de la muerte de algún maestro, su viuda podía continuar con esa actividad, y que si se casaba nuevamente el esposo podría someterse al examen si ya había sido aprendiz y oficial. A la vez, prohibía a los oficiales tener compañía de mercaderes y de pasamaneros.

– **Pasamaneros y orilleros:** Ordenanzas del 19 de marzo de 1604

Los agremiados debían reunirse el primer domingo de enero, para elegir las autoridades del año, en la capilla del bautismo de la iglesia mayor. No podían participar del oficio de orilleros y tejedores de pasamanos de oro y plata aquellos sederos que no fueran examinados. Las ordenanzas estipulaban que los aprendices debían permanecer dos años en casa de un oficial examinado, y luego trabajar durante un año como oficiales. En el examen debían dar cuenta de saber hacer, pesar, tejer, dibujar, armar telar de orillos, entre otras actividades relacionadas con dicho oficio. Estaba prohibido que los aprendices tuvieran telares en casa de un maestro. Se ordenaba que los orilleros y las orillas moriscas fueran de seda fina, tramada para los primeros, así como el empleo de materiales de la mejor calidad y no la media seda. Debía poder cotejarse las hormas.

– **Pasamaneros y orilleros:** Ordenanzas del 14 de junio de 1652

Disponía que los pasamanos finos fueran confeccionados de seda y los falsos de hilo, que el precio se precisara de acuerdo con la calidad. Prohibía a los particulares tener telares en sus casas; multaba a quienes usaran el torno para hilar sobre hilo, y a los maestros de pasamanería en cuyas casa se encontrara hilo de plata falsa. Los indios maestros solo podían tener dos telares en sus casas.

– **Tintoreros de seda:** Ordenanzas 27 de octubre de 1616

Cofradía de Santa Catalina. Eran los encargados de lavar y teñir la seda evitando su deterioro. Por medio de las ordenanzas negros y mulatos, fuesen libres o esclavos, estuvieron prohibidos de tener tienda, pero se les permitió ejercer con licencia especial del gobierno. Los comerciantes no podían ejercer el oficio. El período de aprendizaje estipulado era de dos años

2.3.3 PRINCIPALES TIPOS DE BORDADO

Los diversos tipos de bordados que se emplearon para embellecer los ornamentos litúrgicos llegaron a América a través de España, por lo que es preciso mencionar sus antecedentes. Durante el siglo XV el bordado adquirió su apogeo en Europa, gracias a un nuevo procedimiento inventado para su ejecución denominado *bordado al matiz* (matizado), o pintura a la aguja, en el que las puntadas eran realizadas con delgados hilos de seda de distintos colores y tonos, que se intercalaban sin que exista una línea de separación⁶³. Según Villanueva, el bordado en España se desarrolló gracias a la protección de los reyes, lo que se reflejó en la temprana organización del primer gremio de bordadores en Sevilla, pero estuvo bajo la influencia tanto de Italia como de Alemania. En el siglo XVI después de Italia, España y Flandes fueron los dos centros de bordado más importantes. En España, como en Italia, los maestros pintores hacían cartones para que los bordadores hicieran las obras más perfectas y llenas de vida. Los rostros de los personajes, realizados con gran maestría, alcanzaron el efecto del empaste, y los matices correspondientes a la representación de la piel se denominaron encarnado.

⁶³ La particularidad de esta técnica es que el tránsito de un color a otro es tan sutil que crea el efecto de la pintura.

El mismo autor refiere que entre los siglos XVI y XVIII el bordado en España se hizo sólo con fines religiosos, y que no existía ciudad que no tuviera sus maestros bordadores de imaginería y sus casulleros y estoleros, nombres con que se designaba a los que se ocupaban de confeccionar ornamentos sagrados. Se bordaban piezas para la Iglesia, tiras o cenefas para las capas pluviales, entre otras piezas importantes. Afirma que fueron los monjes quienes sustentaron los talleres de bordado, como el que funcionaba en El Escorial. Entre los siglos XVII y XVIII la ciudad de Toledo lideró el desarrollo y producción de bordado, pero la constitución en Madrid de un gremio de bordadores hacia el último cuarto del siglo XVIII, logró desplazarla, la particularidad de este gremio fue la abundancia de obras inspiradas en los modelos franceses (Villanueva, 1935: 45-61).

Los motivos bordados fueron abundantes, destacaron los de origen vegetal como las hojas de acanto, piñones, margaritas, rosas, guirnaldas de flores, palmas, uvas, pámpanos, cardos, conchas, ligados a la iconografía cristiana; así como flores de lis o trilobuladas, lazos, roleos y cuernos de la abundancia. También imágenes de santos, y animales entre los que destacaron el cordero y el pelícano que aludían a Cristo, y la paloma al Espíritu Santo. El tamaño de los motivos dependía del gusto y del modelo seleccionado, en algunos casos eran pequeños y se repetían para cubrir la pieza dejando ver la tela sobre la que se bordaba, creando un movimiento rítmico. Otras veces, la prenda podía estar íntegramente cubierta de bordados sin que se viera la tela de soporte; o se podía bordar una forma principal central, a manera de eje, de la que salían motivos secundarios que se diversificaban simétricamente a ambos lados. Los motivos de gran tamaño se ubicaban estratégicamente, y también era posible bordar alrededor de los diseños propios de la tela con la que estaba confeccionada la prenda.

Se puede afirmar que hubo algunos motivos que fueron más usados que otros, incluso que existieron ciertos patrones que se mantuvieron constantes a lo largo del tiempo, entre los que destacaron aquellos de influencia mudéjar en los que se aprecian los motivos vegetales, o *atauriques*, que se disponen en ejes que se cruzan, se reflejan en espejo formando figuras geométricas como rombos o hexágonos, se enlazan y repiten logrando combinaciones muy atractivas. Además, la ornamentación se presenta circunscrita a espacios específicos y, en muchos casos, enmarcada para centrar la atención.

La ornamentación que se muestra en la imagen 49 es el detalle de una dalmática confeccionada en terciopelo rojo y bordada con hilos laminados y entorchados de plata e hilos de seda de color, que pertenece a la colección de la Catedral de Lima. El diseño está formado por motivos vegetales en disposición radiada que ocupan una sección cuadrangular enmarcada y resaltan sobre el fondo rojo. Se trata de cuatro ramos, cada uno formado por tres flores de lis entre dos hojas alargadas que se dirigen hacia las esquinas del cuadro. Los ramos se originan en el centro donde se unen dando origen a una cruz griega inscrita en un rombo. Los vértices del rombo rematan en un motivo de origen vegetal, más corto, que apunta a la mitad de los lados del recuadro y se une con los extremos de las hojas de los ramos. Todo está trabajado con una línea continua e insinúa círculos formados por la nervadura central de las hojas que se unen a los lados de los ramos.

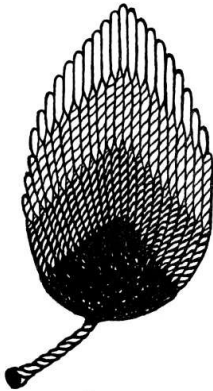
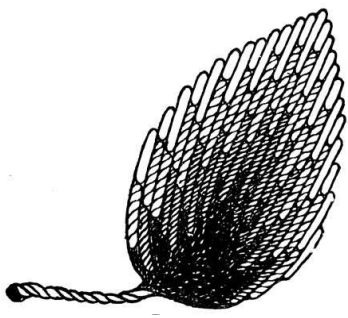
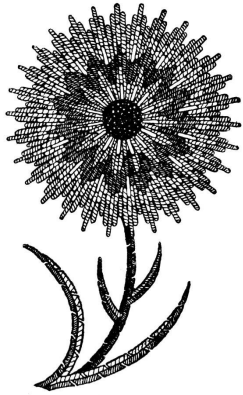


Imagen 49: Bordado con hilos laminares y entorchados de plata e hilos de seda. Dalmática. Detalle. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

2.3.3.1 BORDADO CON HILOS DE SEDA

MATIZADO, bordado al matiz o pintura a la aguja

Consiste en bordar sólo con hilos de seda de color, sobre lino fino blanco, las figuras están hechas con maestría, y se mezclan los matices de seda llegando a producir un efecto muy parecido al que da el empaste de los colores aplicados con el pincel. Para realizar esta técnica es necesario que las puntadas atraviesen la tela de soporte, por lo tanto se ve por el anverso y reverso (imagen 50).

		
<p>a: Para expresar gradación cada fila de puntadas se ha ajustado sólo entre las de la fila anterior.</p>	<p>b: Se trabaja con puntadas largas y cortas como guía. El contorno es regular en el borde. Para conseguir el resto de la sombra las puntadas pueden ser de la misma longitud, lo que garantiza siempre la línea discontinua en el borde.</p>	<p>c: Las bandas de diferente color se han trabajado en un patrón de tipo <i>chevron</i> que hace que el sombreado se vea más gradual</p>
<p>Imagen 50: Distintas maneras de hacer el bordado al matiz o pintado a la aguja Fuente: Christie, 1912: figs. 40, 41, y 42</p>		

Cuando se pintaba a la aguja el rostro de algún personaje se hacía la encarnación, las puntadas eran muy pequeñas, para conseguir la textura adecuada. La imagen 51 se refiere a un estandarte dedicado a San Antonio Abad que se expone en la Catedral de Lima. El motivo central es un círculo radiado, formado por veinticuatro rayos cubiertos totalmente con *chevrone*s y rematados en punta. Está ubicado en el tercio superior de la superficie bordada, sostenido por un florero que divide el espacio en dos secciones simétricas, el conjunto remite a una custodia. De la base del florero surgen dos ramas floridas que ascienden hacia el centro superior creando formas sinuosas que ocupan la superficie en su integridad, cada rama remata en el fruto de la granada.

Toda la superficie presenta base texturada obtenida por el bordado con hilos entorchados y laminares de plata y dorados, en el que destacan los colores cálidos de los hilos de seda con los que se han trabajado las flores y las granadas. El estandarte es de formato ligeramente rectangular, vertical, y está enmarcado por un galón confeccionado con hilos laminares de plata y seda amarilla que presenta motivos vegetales.

El interior del círculo radiado está bordado al matiz en hilos de seda. En él destaca la figura de San Antonio Abad sobre fondo blanco, vestido con el hábito de la orden de los Hospitalarios, está de pie y de cuerpo entero, en posición ligeramente adelantada hacia un personaje en la sección inferior izquierda. En el mismo lugar hacia la derecha hay un cerdo de color oscuro. Como se recuerda, el cerdo es uno de los animales que acompaña a San Antonio Abad y está relacionado con un episodio de su vida en el que curó a un jabalí herido por cazadores. Este animal también se asocia a su fortaleza para vencer las tentaciones que sufrió durante su vida de anacoreta, cuando estuvo internado en el desierto y se le apareció el demonio en la forma de hermosas doncellas.

Las tonalidades empleadas en el conjunto están equilibradas sobre el fondo texturado de plata y se organizan sobre la base de las ramas doradas que enmarcan la composición, como abrazando el motivo central.



Imagen 51: Bordado al matiz con hilos de seda
Estandarte de San Antonio Abad.
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

2.3.3.2 BORDADO CON HILOS DE ORO FINO Y PLATA

Los bordados incrementaron la suntuosidad y el esplendor de la indumentaria litúrgica y permitieron una variedad de posibilidades, algunas más complicadas que otras; además, los hilos de oro fino y plata podían emplearse solos o combinados con hilos de seda de colores. Hay que recordar que cuando se bordaba con estos hilos, las puntadas no atravesaban la tela de soporte para formar los motivos, en realidad el hilo de metal se extendía y se fijaba por medio de pequeñas puntadas realizadas con hilos de seda. Existieron al menos cinco técnicas de bordado:

DELINEADO

Era una de las técnicas más sencillas. Consistía en colocar un cordón de oro alrededor del contorno del motivo y se fijaba con puntadas visibles o no (imagen 52).

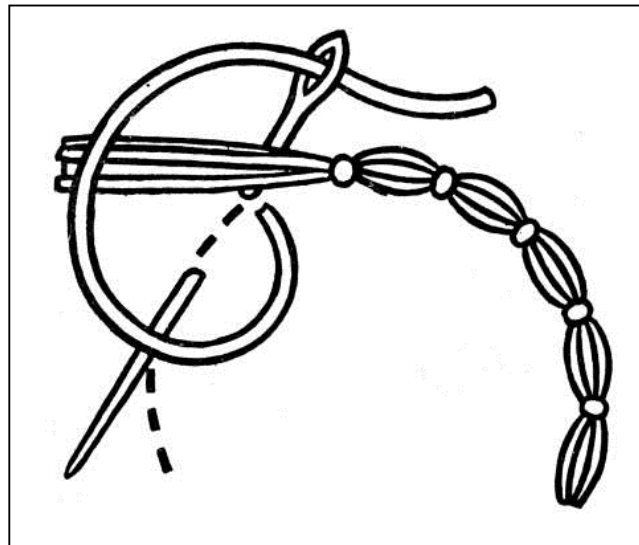


Imagen 52: Delineado
Fuente: Christie, 1912: figura 88

BORDADO DE ORO MATIZADO

Se colocaban los hilos de oro en sentido horizontal sobre el tejido, y se fijaban con hilos de seda de colores, el motivo quedaba plano.

BORDADO SOBREPUESTO, de recorte o de aplicación

Consistía en sobreponer piezas de seda o terciopelo cortados según un dibujo, que se colocaban sobre el raso o terciopelo, cosiéndose luego. Se rodeaba el contorno con un cordón de seda o de oro. Los bordados sobrepuestos iban acompañados de otras formas de bordado para producir efectos variados (imagen 53).



Imagen 53: Bordado sobrepuesto. Dalmática del terno de *Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo* (detalle). Siglo XVI. Catedral de Lima
Fotografía proporcionada por Luis Bogdanovich (2007)

Este detalle de la dalmática del terno de Santo Toribio de Mogrovejo que se muestra en la imagen 53 muestra el bordado sobrepuesto aplicado en formas envolutadas lisas y texturadas, de colores, que también se extienden en zarcillos, sobre fondo rojo. El diseño está resaltado por bandas que se entrecruzan y contribuyen a la impresión de volumen.

BORDADO DE RELIEVE y de alto relieve

El bordado era realizado sobre telas que se recortaban de acuerdo con los diseños requeridos, luego se introducía relleno -algodón, lana u otro material- bajo estas piezas a fin de darles volumen, en lugar de aplicarlos totalmente planos como en el caso anterior. Finalmente, se colocaba alrededor el cordón de seda o de oro como remate del motivo (imagen 54).



Imagen 54: Bordado de alto relieve. Casulla del Cordero Divino con ángeles (detalle). Siglo XVIII. Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio (2003)

La imagen 54 es un ejemplo claro del bordado de alto relieve con el que se trabajó la casulla del Cordero Divino con ángeles que se encuentra en la Catedral de Lima. El diseño floral se superpone al fondo plateado del que destaca por su volumen y contraste en el tono de los hilos. La configuración doble de la flor acrecienta la destrucción de planos y contribuye al efecto del conjunto.

BORDADO DE REALCE

También es una técnica de bordado de relieve, los hilos de metal se enrollaban sobre un soporte rígido, de cartulina o pergamino, que tenía la forma deseada y luego se fijaba a la tela con puntadas alrededor (imagen 55).



Imagen 55: Bordado de realce. Manga de dalmática. Terno blanco (detalle)
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

2.3.3.3 EL PASADO

Es una estrategia empleada tradicionalmente, a lo largo del tiempo⁶⁴, para recuperar los bordados de las prendas que se encuentran deterioradas por el uso continuo⁶⁵, debido a que la “mayor preocupación de las autoridades religiosas era que los ornamentos presentaran el decoro y la limpieza apropiados para ser exhibidos ante la comunidad de fieles” (Ágreda, 1998: 386). Simultáneamente, la técnica del pasado ha contribuido al menoscabo de la información respecto a los ornamentos litúrgicos, debido especialmente a la eliminación de las telas de soporte, entretelas y forros originales, perdiéndose tanto los datos respecto a las calidades y texturas de las mismas, como las marcas y sellos que pudieran haber tenido. Además, no queda registro gráfico ni memoria escrita sobre estas intervenciones, salvo algunas fotografías de trabajos muy recientes.

Fernández refiere que se trata de una técnica que requiere de más paciencia que la necesaria para confeccionar una prenda nueva, pues para su ejecución es necesario seguir los siguientes pasos:

- Limpiar cuidadosamente la prenda.
- Realizar el calco para guardar el diseño y la distribución de los bordados.
- Eliminar el forro y la entretela.
- Recortar cuidadosamente todos los motivos bordados.
- Reservar los hilos sueltos.

⁶⁴ Ágreda menciona que esta técnica comenzó a usarse desde el siglo XVIII (Ágreda, 1998: 387).

⁶⁵ El deterioro se producía en los diversos componentes, es decir, en las telas de soporte, entretelas y forros, así como en los bordados. Las telas podían presentar desgaste, pliegues o arrugas, rasgaduras, faltantes producto del ataque biológico (por polillas), suciedad, adherencias de materiales extraños (cera de las velas y cirios) y manchas diversas, entre otros. Mientras que los bordados generalmente se enganchaban por la parte de adelante, presentaban áreas faltantes, hilos sueltos, desprendimiento de cordones, y pérdida de elementos como lentejuelas y pedrería, etc.

- Preparar el nuevo soporte y la entretela de acuerdo a las características de la prenda.
- Asegurar el nuevo soporte y la entretela en el bastidor.
- Pasar el diseño mediante el picado y el estarcido al nuevo soporte.
- Situar las piezas recortadas en el sitio que les corresponde de acuerdo al diseño.
- Fijar los motivos con hilo de seda.
- Perfilar los motivos con hilo de oro fino y pasadas de seda (*couching stitch*).
- Asegurar los remates.
- Colocar el forro (Fernández, 1982: 115-117).

Para aclarar este punto es interesante comentar el caso de una mitra de la colección de la Catedral de Lima que fue fotografiada durante la investigación en el año 2003 (imagen 56). Estaba confeccionada en lamé de color amarillo que poseía un brillo muy sutil porque en su estructura predominaban los hilos de seda sobre los hilos metálicos, se encontraba sucia y rasgada en diversas áreas.

La mitra presenta motivos ornamentales y simbólicos en ambas caras. En el frente se encuentra la paloma del Espíritu Santo, ejecutada con lentejuelas de plata. En la espalda, cara principal, está el monograma de Cristo, bordado con hilo fino de plata. Ambos motivos están rodeados de resplandores hechos con lentejuelas de plata. El contorno y la cara principal de las ínfulas están decorados con roleos y pequeñas hojas y flores, ejecutados en la técnica del bordado sobrepuesto o de recorte, delineados con hilos de seda, y presentan aplicaciones de gemas de cristal.



Imagen 56: Mitra fotografiada en el año 2003
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio

El borde exterior está remarcado con una línea bordada en punto relleno, realizada con hilo fino de plata, que ha desaparecido en algunas zonas. Tanto el interior como el revés de las ínfulas presentaban forro de color rojo, en el que se apreciaba el ataque de insectos queratófagos (polillas). Las ínfulas rematan con un pequeño fleco dorado pero ennegrecido.

En la actualidad, el Museo de la Catedral de Lima expone una mitra de similares características a la descrita en el párrafo anterior pero con una notable diferencia, el lamé que sirve de fondo ya no es sencillo, no presenta un brillo sutil ni es de color amarillo. Por el contrario, la mitra está confeccionada en lamé de seda y oro que

presenta listas delgadísimas, dispuestas en sentido horizontal. También, la línea bordada en punto relleno ubicada en el borde exterior es más delgada y está completa. Por último, se ha colocado un galón dorado para remarcar el contorno exterior de las ínfulas y el fleco se ve completamente dorado (imagen 57).



Imagen 57: La misma mitra fotografiada en el año 2010
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Marcela Ramírez

En la ejecución de esta mitra se ha empleado la tradicional técnica del pasado, que ha permitido recuperar los bordados de la prenda que estaba deteriorada por el uso. Gracias a la técnica del pasado se puede tener una idea del valor atribuido a los bordados, por ello no se escatima esfuerzos en su recuperación, y las prendas que resultan de esta intervención adquieren la apariencia de ser totalmente nuevas. Sin embargo, como se ha mencionado párrafos atrás, esta técnica no sólo ha favorecido la pérdida de información sino también la de algunas prendas importantes, como la capa

pluvial⁶⁶ que se muestra en la imagen 58 que ha servido como materia prima para la confección de la mitra que se ha comentado.



Imagen 58 Capa pluvial
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Todas estas técnicas de bordado, de procedencia europea, llegaron a los virreinos de México y Perú donde los artesanos no fueron receptores pasivos pues agregaron lentejuelas, para dar realce a las prendas, e incorporaron motivos locales como pájaros y flores de colores vivos, desarrollando un estilo propio desde mediados del siglo XVII, que luego llegó a España (imagen 59).

⁶⁶ Se trataba de una capa pluvial de forma semicircular, confeccionada en lamé de seda, blanco y oro. Presentaba, tanto en el aurifrisium como en el borde y el contorno del capillo, motivos florales, roleos y hojas, ejecutados en técnica de bordado de realce con hilo de oro entrefino. En el centro del capillo se encontraba el monograma de Cristo (JHS), bordado con punto relleno, rodeado de resplandores. El capillo tenía galón dorado y fleco plateado.

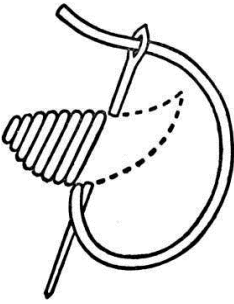
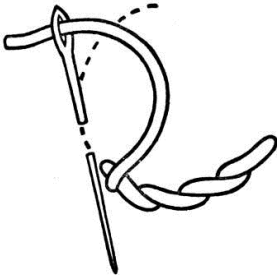
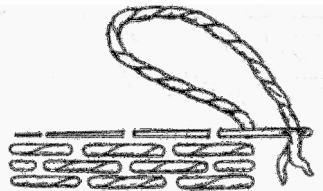


Imagen 59: Bordado de realce y aplicación de lentejuelas y gemas. Dalmática (detalle). Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

2.3.4 LAS PUNTADAS

Las puntadas que se hacían con hilo de seda eran muy variadas, destacando el punto satén o relleno; el zurcido; y el punto atrás, o punto tallo, que se usaba para

delinear (imagen 60). El *punto milanés*⁶⁷ se hacía con hilos de seda de colores, era el más vistoso y complicado, pues requería varias capas de bordado para cubrir toda la superficie (Fernández, 1982: 102).

Imagen 60: Principales puntadas de bordado en hilos de seda		
		
Puntadas en satén o punto relleno	Punto atrás o punto tallo	Puntadas de zurcido
Fuente: Christie, 1912: figs. 39 y 43		Fuente: Morris, 1893: fig 8

En el caso de los hilos de oro fino y de plata, se ha mencionado que éstos no atravesaban la tela sino que permanecían extendidos, y eran sujetados por pequeñas puntadas con hilos de seda o *pasadas* (imagen 61), esta técnica recibe el nombre de bordado a hilo tendido, o *couching stitch*⁶⁸ en inglés.

⁶⁷ La descripción que hace Fernández es muy similar a la que Aguilar (1992: 32) hace del llamado “punto de llama” o “punto de Hungría”, aunque según Villanueva (1935) el “punto de Hungría” se hacía por medio de bastas de seda.

⁶⁸ En la actualidad *couching stitch* es una de las puntadas usuales en la conservación y montaje de textiles.

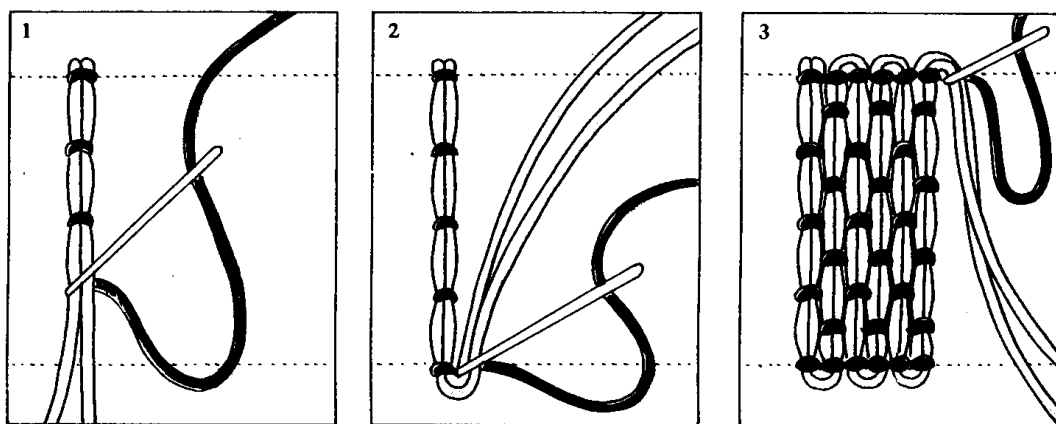


Imagen 61: Bordado a hilo tendido o *couching stitch*. Los hilos metálicos son sujetos por las *pasadas* o pequeñas puntadas con hilo de seda

Fuente: <http://www.sca.org.au/broiderers/newsletters/maycoronet99.htm>

Los nombres se definen de acuerdo a la manera como se disponen esas puntadas y al efecto visual que crean (imagen 62):

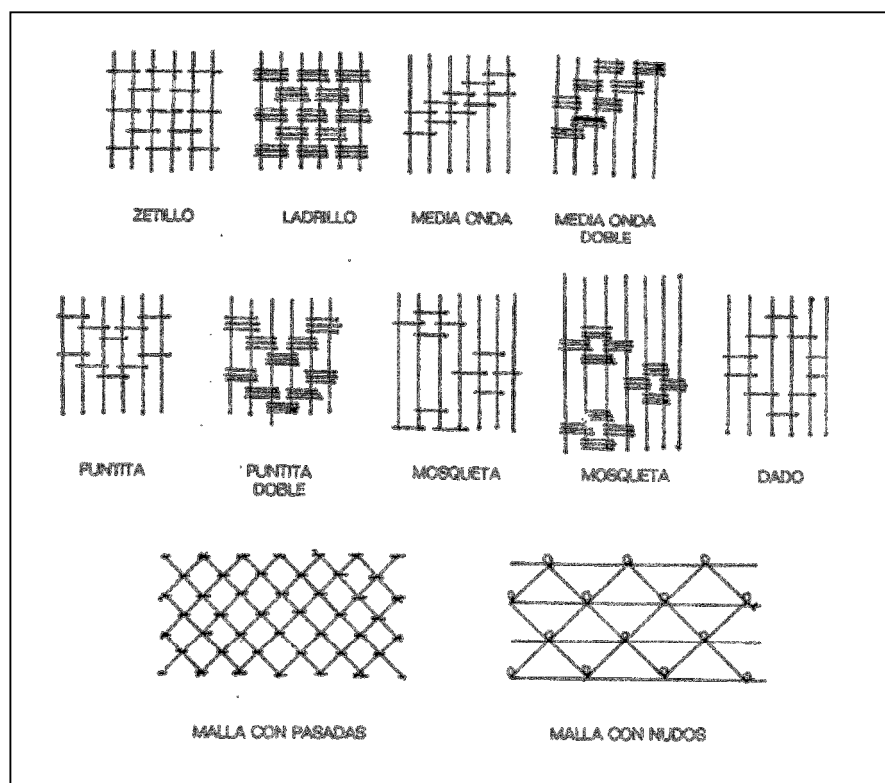


Imagen 62: Esquema de las diversas puntadas de bordado

Fuente: Fernández, 1982: 101

Según Fernández los nombres de las puntadas más usadas son:

- **Zetillo**, se sujeta el hilo de oro con puntadas que no se enfrentan.
- **Ladrillo**, igual que el anterior pero las puntadas se enfrentan de dos en dos, o de tres en tres.
- **Media onda**, las puntadas no se encierran, sino que se desvían hacia un lado, haciendo una línea inclinada.
- **Media onda doble**, la realización es la misma, pero las puntadas son de dos en dos.
- **Puntita**, se realiza como la anterior, pero al llegar a un número determinado de pasadas (3-5) se cambia la dirección de la puntada, formando zig-zag.
- **Puntita doble** y triple, son variantes de la anterior.
- **Mosqueta**, se combinan las puntadas formando rombos.
- **Mosqueta doble**, los rombos se forman con dos puntadas.
- **Dado**, las puntadas forman pequeños cuadrados.
- **Cartulina**, usa un soporte de este material que se cubre con el hilo, y luego se fija con puntadas alrededor.
- **Hojilla**, se trata de fijar este hilo (hojilla), con pequeñas pasadas de seda. Por su textura resulta a la vista una barra metálica.
- **Muestra armada**, combina zetillo, hojilla y cartulina.
- **Otras puntadas**: malla, listado, etc. (Fernández, 1982: 100-102).

2.3.5 LOS HILOS

Hubo muchas clases de hilos para bordar, lo que dio como resultado que se consiga un efecto ágil y armonioso en la composición de los motivos. Para la ejecución

de los bordados matizados se empleó hilos de seda de diversos colores, en todas las gamas. En cuanto a los hilos metálicos, en algunos casos se utilizó el hilo laminar de oro puro, que por su rigidez se volvía quebradizo y era muy costoso. Lo habitual fue usar el hilo llamado *entorchado de oro* (imagen 29), que consistía en un delgado filamento del metal que se enrollaba sobre un hilo de seda (alma), era flexible y de fácil manejo, pero muy caro. El costo se abarató cuando se comenzó a usar el hilo entorchado de plata dorada, que recibió el nombre de *oro fino*. El uso de los hilos llamados de oro entrefino u oro falso, en los que se sustituyó la plata por el cobre, bajó la calidad de las prendas, así como su costo.

Fernández menciona que las variantes de los hilos de metal con los que se ejecutaron los bordados, fueran de oro fino, entrefino o de plata, y que continúan en uso en la actualidad. Presentan los siguientes nombres, de acuerdo con sus características:

- **Camaraña**, conocido como hilo liso, era muy delgado y servía de base para la fabricación del torzal, el cordón y el calabrote. Presentaba alma de seda recubierta con oro.
- **Torzal**, estaba formado por varios cabos de camaraña. Fue muy usado en los bordados.
- **Cordón**, consistía en la unión de varios torzales, era grueso y se aplicaba para rodear los motivos.
- **Calabrote**, formado por la unión de varios torzales, quedaba bastante grueso y sólo se usaba para perfilar.
- **Muestra**, su interior estaba formado por varios hilos de seda envueltos por uno de oro. Servía para tejer.

- **Moteado**, era muy parecido al anterior pero, a diferencia de éste, el hilo de oro que era ondulado o retorcido le daba un aspecto brillante. Servía para bordar.
 - **Ondeado**, era más grueso que el anterior y formaba curvas. Su aspecto era irregular y se podía emplear para bordar
 - **Brizcao**, similar a los dos anteriores pero de mayor grosor, sólo servía para perfilar.
 - **Canutillo**, estaba formado por un filamento de oro enrollado a manera de espiral, que dejaba el centro hueco y se fijaba al lienzo pasando la aguja por el interior. Podía ser mate, brillante o rizado.
 - **Hojilla**, se trataba de una laminilla de plata dorada que se podía utilizar tanto para bordar como para perfilar, era muy brillante y muy difícil de tejer.
- Además de estos tipos se empleó el **giraspe**, hilo muy retorcido que combinaba hebras de seda de colores con filamento de oro (Fernández, 1982: 72).

2.3.6 PIEDRAS Y LENTEJUELAS

Al lado de los hilos de oro fino o plata se colocaba, con hilos de seda, diversos tipos de piedrecillas y lentejuelas decorativas en sartas, o uno por uno:

- **Lentejuelas**, pequeñas laminillas circulares de distinto tamaño con un agujero central por donde se ensartaban. Usualmente se colocaban de la más pequeña a la mayor. Podían ser de oro o doradas, y se usaban para el adorno de ciertos motivos, señalar las venas de las hojas y para limitar los motivos.
- **Espigas**, pequeñas piezas de forma ovoide, no eran planas sino de realce, y se empleaban para hacer los ramitos.

- **Perlas de oro**, llamadas también huevecillos, presentaban volumen como las espigas, pero eran de forma semi-esférica.
- **Perlas cuajadas**, esferitas blancas que se colocaban como remate en el centro de algún dibujo.
- **Piedras finas**, aguamarinas, topacios, etc. engarzadas en plata o cobre plateado, pero por su elevado costo se usaban solamente en ciertas prendas.
- **Piedras brillantes**, gemas de vidrio de colores, engarzadas en plata o cobre plateado.
- **Mostacillas, abalorios y chaquiras**, pequeñas piezas de diversos colores, circulares o alargadas, presentan un agujero por donde pasa el hilo (Fernández, 1982: 82-83).

2.4 REMATES

Los ornamentos litúrgicos presentaban en todo el contorno un remate, que recibe el nombre de galón o pasamano. Se trata de una cinta o ribete tejido, de seda y oro, que se colocaba en todo el perímetro de la prenda. Comprendía cordones, borlas, flecos, lazos y demás adornos y podía presentar diseños en ambas caras o en una sola.

FLECOS

Los flecos por lo general estaban formados de pequeñas piezas de madera cubiertas en su totalidad de hilo de oro, se podía usar oro falso o entrefino. Cada fleco iba sujeto a un cordón o a un galón, y era éste el que se fijaba a la pieza (Fernández, 1982:84).

ENCAJES

Se usaron como remate en los bordes tanto del traje civil como del litúrgico. Los encajes españoles tuvieron fama de suntuosos. Todavía se continúan haciendo a mano en los conventos de monjas por medio del “punto de España”⁶⁹, que no es otra cosa que punto de rosa o encaje de Venecia. Por el medio o instrumento con que se elaboran los encajes, se distinguen dos tipos: a bolillo y a la aguja, que es de labor más fina y costosa y suele presentar mayor realce que el anterior. Villanueva clasifica los encajes en tres tipos: los de hilos de lino, los de seda llamados también blonda, y los de oro y plata que podían ser finos o falsos, según la naturaleza de los hilos (Villanueva, 1935: 241).

2.5 CONFECCIÓN DE ORNAMENTOS LITÚRGICOS

Para la confección de los ornamentos litúrgicos se empleaban al menos tres telas de diferente calidad y se remataba con el galón en el contorno. Cada una de ellas cumplía una función determinada. Las telas eran recortadas de acuerdo al patrón o molde e iban dispuestas de la siguiente manera (imagen 63).

TELA PRINCIPAL

Era aquella tela fina que quedaba a la vista, generalmente de seda o de seda y oro, podía ser: brocado, brocatel, lampás o lampazo, damasco, faya, lamé, muaré, raso o satén y terciopelo. Las labores de bordado se realizaban sobre ella.

⁶⁹ El encaje de punto España está realizado como torchón, tejido con hilos de oro y seda y combina medias trenzas y torsiones.

ENTRETELA

Servía para darle rigidez a la prenda. Generalmente era de lino, al que se le aplicaba apresto o una base de preparación con cola diluida (imagen 64), para limitar la flexibilidad propia de la seda. Podía presentar estructura de tafetán o de sarga.

FORRO

Cubría el revés de la prenda, podía ser de seda o de lino, y algunas veces de algodón, aunque este último no era recomendado, como se ha explicado antes. Generalmente presentaba estructura de tafetán.

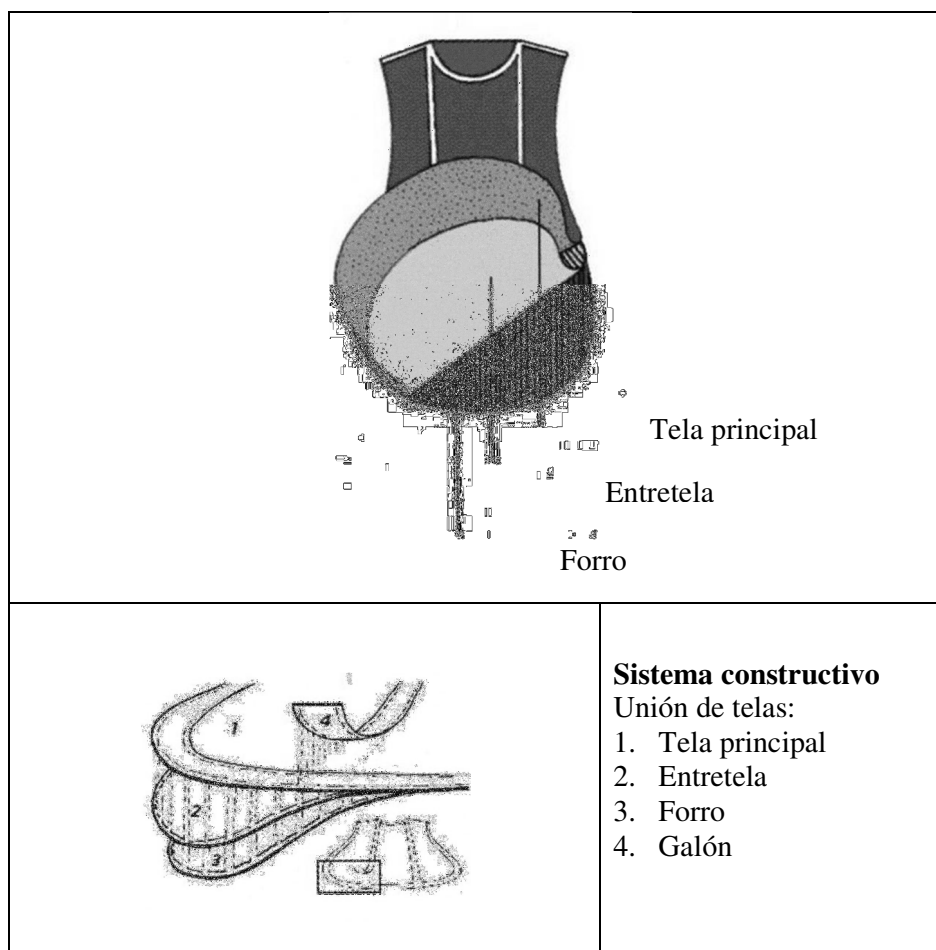


Imagen 63: Esquema constructivo de los componentes de un ornamento

Fuente: Universidad Externado de Colombia, 2000: 25



Imagen 64: Entretela de lino con base de preparación. Casulla siglo XVII-XVIII, colección particular (detalle). Fotografía: Archivo Patricia Victorio (2009)

2.5.1 VARIANTES DECORATIVAS DE LOS ORNAMENTOS LITÚRGICOS

Además de la normativa establecida por la Iglesia y la tradición en cuanto a la forma y los colores que debe conservar la vestimenta litúrgica, y en especial las casullas, hay dos rasgos específicos determinados por la combinación de los factores materiales con los que se confeccionan: el primero de ellos se refiere al tipo de tela de soporte y, el segundo, a la decoración que ostentan. De acuerdo con estos rasgos distintivos, los ornamentos se pueden organizar en dos grandes grupos:

ORNAMENTOS LITÚRGICOS SIN MOTIVOS DECORATIVOS:

Son los más sencillos pues se trata de aquellas prendas confeccionadas con tela de un color -puede ser terciopelo, raso de seda, lamé entre otras- que presentan galones o remates en el contorno, pero carecen de decorado. Las variantes están referidas a la

combinación de dos tipos de estructuras textiles en la misma pieza, por ejemplo: una casulla de raso de seda con la columna de terciopelo.

ORNAMENTOS LITÚRGICOS CON MOTIVOS DECORATIVOS:

Se refiere a las prendas que presentan motivos decorativos que pueden ser tanto estructurales como superestructurales. En este grupo existen al menos cuatro variantes claramente diferenciadas. La primera variante concentra los ornamentos cuyos motivos decorativos son los que poseen las telas con las que se han confeccionado, y están rematados por galones o flecos, incluye:

- La indumentaria que presenta motivos estructurales propios de la tela de soporte como el damasco, el brocado de seda o el lampás.
- La que combina dos tipos de tela, una que sirve de soporte y es generalmente de un color, y la otra que presenta motivos decorativos y puede formar la columna en la casulla o el *aurifrisium* en la capa pluvial.

En la segunda variante se encuentran los ornamentos que presentan decoración superestructural, es decir, bordada; están confeccionados con tela de un solo color y presentan galones, remates o flecos en el contorno. Entre ellos se cuentan:

- Los que tienen motivos bordados de acuerdo a un patrón que se repite, de manera ordenada, en toda la superficie de la prenda.

- Aquellos que ostentan bordados, de grandes dimensiones, en una zona específica como la columna en el caso de las casullas.

Existe una tercera variante que combina la decoración estructural y la superestructural, pues las prendas están confeccionadas con telas que presentan motivos estructurales de grandes dimensiones cuyos contornos están remarcados mediante bordados, generalmente hechos con hilos entorchados de oro o plata y la aplicación de lentejuelas (ver más adelante imagen 67).

La cuarta variante es la más interesante y constituye el tema central de la tesis, se refiere a aquellos ornamentos litúrgicos que presentan bordados que desarrollan un discurso iconográfico complejo.

Capítulo III

COLORES LITÚRGICOS E ICONOGRAFÍA

3.1 COLORES LITÚRGICOS⁷⁰

Los diversos elementos que se usan en la liturgia sirven para conducir una celebración más consciente y profunda, por esta razón, la variedad de colores en la liturgia cristiana tiene dos objetivos precisos, el primero es ayudar a los fieles a distinguir con la mayor claridad posible, las estaciones litúrgicas del año eclesiástico, las fiestas y la celebración de ciertos ritos y sacramentos; el segundo, es ayudar a relacionar las virtudes sacerdotales y dogmáticas del oficiante con Cristo (imagen 65).

En la tradición cristiana los colores se han usado como un sistema simbólico, aprovechando el valor expresivo y el efecto psicológico que provocan sobre el ánimo de los fieles los dos grupos de ornamentos litúrgicos: aquellos vinculados a la celebración de la misa y al culto; y las piezas para el altar. Es evidente que los colores configuran una convención orientada exclusivamente a la comunidad cristiana y, así como los temas iconográficos, es posible que haya surgido de la tradición popular, reforzada por las tendencias místicas y simbólicas de la Edad Media. Por otro lado, “en esa convención, los colores siempre fueron reconocidos por su carácter dominante (blanco, rojo, verde...), y en ningún caso se cuestionó el tono o matiz de los mismos. Cada uno de ellos representaba una categoría pura, una idea abstracta, un concepto” que era

⁷⁰ “En realidad, los colores, en sí mismos, no puede decirse que sean litúrgicos. Deberíamos decir: El uso de los diversos colores en los ornamentos propios de la liturgia de origen latino” (Urdeix, 2006: 3).

reconocido, entendido e interpretado por los fieles sin dudas ni discusión (Sánchez Ortiz, 2000:88).



Imagen 65: El ciclo Litúrgico

Fuente: http://www.auladereli.es/wp-content/uploads/2008/11/ciclo_liturgico-3b1.jpg

Los estudiosos coinciden en mencionar que no se han encontrado evidencias que demuestren el empleo del color durante los primeros años del Cristianismo; a pesar de que el uso de ciertos colores en la indumentaria sacra era conocido en la liturgia mosaica⁷¹. En opinión de ellos “conviene señalar que, en un principio, por lo menos desde el siglo IV, los ornamentos sagrados eran blancos, y se les designaba con el nombre de *habitus religionis*” (Villanueva, 1936:66) aunque, como señala Righetti, sería un error pensar que éste fue el único color, teniendo en cuenta la riqueza de los paños con los que se ornamentaban las basílicas (Righetti, 1955: 359-360). En realidad, es probable que hasta el siglo IX el blanco haya sido predominante, pero no exclusivo, debido a que es el color natural del lino⁷², que fue el material más usado en la confección de estas piezas, y porque los romanos lo habían considerado indicado para las festividades y las ceremonias religiosas, como símbolo de pureza ritual.

El Cristianismo recogió el simbolismo de los colores del mundo antiguo, Mesopotamia y Egipto, y del mundo clásico mediterráneo, Grecia y Roma. La heráldica, por su parte, jugó un papel importante en la catalogación del color durante la Edad Media en el occidente europeo, esto se puede observar en el nacimiento del blasón y el uso de los esmaltes. El sistema simbólico unificado de colores se fue definiendo poco a poco a lo largo de todo este período, ya que todas las actividades de los integrantes de la sociedad estaban fuertemente codificadas por el color, y las asociaciones gremiales religiosas lo usaron para marcar su patrimonio.

La historiografía contemporánea recuerda la tendencia a usar en las vestiduras sagradas un color relacionado con la festividad litúrgica, como se insinúa en el *Ordo* de

⁷¹ Éxodo 28, 5-6, cuatro colores litúrgicos: jacinto (azul), púrpura, azafrán (anaranjado) y carmesí que debían usarse juntos.

⁷² En referencia a las prendas sin teñir (Pastoureau, 2006: 5).

San Amando (Righetti, 1955: 360), publicado en el siglo IX; asimismo, Duchesne⁷³ lo señala en *Los Orígenes del Culto Cristiano* (citado por Aguilar, 1992a: 9). Righetti en 1955, y posteriormente Schenone (1992: 808) y Sánchez Ortiz (1999: 90) entre otros, afirman que los colores litúrgicos fueron fijados por quien más tarde sería el Papa Inocencio III⁷⁴, en su obra juvenil *De sacro sancti altaris Mysterio* (hacia 1195), en la que estableció además su uso y simbolismo:

Este texto tiene, para nosotros, el mérito de resumir o de completar lo que se encontraba escrito con anterioridad a él sobre este tema. Por otra parte, en lo que concierne a los colores de las telas y de las vestiduras litúrgicas, su testimonio es tanto más preciosos, en cuanto describe, con un cierto número de detalles, las costumbres que estaban en vigor en la diócesis de Roma antes de su propio pontificado (Pastoureau, 2006: 8).

Los colores señalados por el entonces cardenal Lotario fueron cuatro: el blanco y sus dos contrarios el rojo y el negro, entendidos como primarios porque de sus combinaciones nacían los demás (amarillo, azul y verde); y el verde, cuarto color, que venía a ser una gradación del negro; así se desprende que fueron dos los principios de los que surgían estos colores: la luz, blanco, y la oscuridad, negro; el rojo, símbolo del fuego, era imprescindible para que exista la luz (Sánchez Ortiz, 1995: 89). Los principios luz y oscuridad se relacionaban con el mundo antiguo, específicamente griego, porque en aquel tiempo

todos los colores figuraban a lo largo de la escala [...], pues consistían en mezclas de luz y oscuridad en distintas proporciones. El amarillo estaba próximo al extremo claro [...]. El rojo y el verde eran colores medianos, a medio camino entre la luz y la oscuridad; por tanto, en cierto modo, equivalentes (Ball, 2001: 33).

⁷³ Duchesne, Louis María (1843-1922). Historiador y arqueólogo francés. Después de recibir las órdenes sagradas estudió en la Escuela de Altos Estudios. Desempeñó importantes cargos: fue miembro de la Academia Francesa de Roma y profesor de historia eclesiástica en el Instituto Católico. Escribió obras trascendentales, entre las que destacan *Etude sur Liber Pontificalis* (1877) considerada su obra maestra y *Les origines du culte chrétien* (1888) (ERC, III, 1952: 346).

⁷⁴ El cardenal Giovanni Lotario di Segni, accedió al trono pontificio con el nombre de Papa Inocencio III desde 1198 hasta 1216.

Los estudiosos de la historia del color no están totalmente de acuerdo en el ordenamiento de los colores primarios durante ese período, Portal por ejemplo reconoce el blanco, el rojo y el negro, pero los interpreta de manera diferente al afirmar que

el simbolismo admite dos colores primigenios, el rojo y el blanco; el negro fue considerado la negación de los colores y atribuido al espíritu de las tinieblas. El rojo es el símbolo del amor divino; el blanco es símbolo de la divina sabiduría. De estos dos atributos de Dios, amor y sabiduría, emana la creación del universo (Portal, 2005: 13).

En el siglo XVI, el papa Pío V⁷⁵ confirmó cinco colores en su reforma de las rúbricas del Misal Romano: blanco, rojo, verde y negro, y añadió el morado considerado afín al negro. Se puede notar la ausencia de azul, porque era una variante del morado; y del amarillo, que se confundía con el verde; tiempo después, se incluyó el rosa y finalmente el azul. Así se observa la existencia de dos problemas que se desprenden de la propia denominación de los colores, debido a que:

- En el pasado muchos colores coincidían en cuanto a su categoría, por ejemplo rojo y verde a pesar de ser opuestos dentro del círculo cromático, fueron considerados intermedios entre el blanco y el negro. También estaban dentro de una misma categoría el amarillo, color más cercano a la luz, y el azul variante del morado y por ende del negro, inclusive “la voz latina *flavus*, que significa amarillo, es la raíz etimológica de *blue*, *bleu*, y *blau*” (Ball, 2001: 34).
- La nomenclatura del color representaba una categoría pura, sin tomar en cuenta el tono y el matiz, porque los colores fueron reconocidos por su carácter dominante, lo que demuestra una limitación en la estructura del vocabulario, y no en la capacidad de distinguir colores.

⁷⁵ Papa desde 1566 hasta 1572.

En el siglo XIII, Guillermo Durando obispo de Mende, afirmaba en el preámbulo de su *Rationale* que “todos los ornamentos empleados para la celebración de los oficios están llenos de signos y misterios divinos” (Réau, 2000: 278). El valor simbólico de la vestimenta dependía de tres aspectos: la forma de la prenda; la calidad del tejido con el que se había confeccionado; y el color⁷⁶.

Los colores de los diversos ornamentos litúrgicos fueron elegidos en relación con el carácter del día, o de la función sagrada a celebrar. Esta convención estuvo dirigida a la comunidad de fieles, la misma que podía saber de antemano de qué color estaría vestido el ministro que oficiaba la misa.

Actualmente son seis colores admitidos por el ritual romano en su liturgia: blanco, rojo, verde, morado, rosado y negro. Los colores azul y amarillo que tanto fueron usados en la Edad Media, están prohibidos actualmente. Sin embargo, el color azul está concedido a España en la fiesta de la Inmaculada Concepción de María, en su Octava y en las misas votivas de la misma (ERC, V, 1953: 1077).

Tradicionalmente los colores que se han empleado son los siguientes:

BLANCO

Es el color de la luz. Sobre el origen de la palabra, Ferrer recoge algunas versiones que lo relacionan con *blank* (brillante), del alemán; *blanch*, del francés; o *blancus*, del latín (Ferrer, 1999: 113). Entre los egipcios era el color de Isis, divinidad lunar, diosa de la fertilidad y de la maternidad, principio de lo femenino; también era blanca la corona de Osiris, y la vestimenta de los gobernantes del Alto Egipto. En Grecia, “Platón y Cicerón consagran el color blanco a la Divinidad” (Portal, 2005: 21). En Roma, era blanca la toga, vestido característico de los senadores y de las clases altas, las vestales

⁷⁶ Es interesante la explicación que da Sánchez Ortiz al respecto, ... “lo que se ha denominado con frecuencia simbolismo de los colores está más próximo a lo emblemático que a lo simbólico; de modo que cada color es un emblema (en el sentido heráldico del término), de un cierto número de ideas o conceptos personificados” (Sánchez Ortiz, 1999: 323).

también vestían de blanco como símbolo de su pureza, esta costumbre se ha mantenido para el traje de novia (Ferguson, 1980: 152). Entre sajones y galos es el color de la bienaventuranza. Tradicionalmente se relaciona con la inocencia, y ha sido empleado en los ritos de iniciación de muchas religiones en cuyas ceremonias debían sacrificarse animales blancos en honor a los dioses.

En el Cristianismo es el color del gozo y la victoria, simboliza la luz y la eternidad (Réau, 2000: 3: 92). Se usa para “los Misterios Gozosos y Gloriosos del Señor” (Schenone, 1992: 808), en los tiempos de Pascua de Resurrección, Navidad, Jueves Santo y en las fiestas de Nuestro Señor, la Virgen, los ángeles y los santos que no son mártires, misas de confirmación, bautismo y matrimonio; asimismo para la Epifanía, por el esplendor de la estrella que guía a los Magos, y la Purificación, debido a la pureza de María (Réau, 2000: 93). Puede usarse también en ocasiones solemnes (imagen 66).

El blanco es distintivo de la divinidad, representaba el conocimiento, simbolizaba la verdad, *tinctura veritatis* (Sánchez Ortiz, 2000: 91), y la sabiduría y representaba ideas de pureza y virtud. Significa luz, gloria, alegría, pureza, verdad, sabiduría, inocencia del alma, eternidad y perfección. Es el color de la vestimenta del Papa, del alba de los sacerdotes, y de los primeros comulgantes, recién casados y catecúmenos por simbolizar pureza y virginidad (Réau, 2000: 3, 92).

Algunas veces el blanco podía ser sustituido por el lamé y el brocado de plata.



Imagen 66: Dalmática blanca. Raso de seda e hilos de oro y plata. Hace juego con la casulla de las palmeras. Siglo XVI. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

ROJO

El rojo es el color de la sangre y el fuego, llamado *gules* en heráldica (Réau, 2000: 3, 92), está vinculado a las emociones, y es símbolo del amor y del odio (Ferguson, 1980: 152). Ferrer menciona que viene “del latín *russus*, que a su vez derivó de la raíz indoeuropea *reudh*” (Ferrer, 1999: 117). Representaba el poder del Bajo Egipto; en Grecia estuvo destinado a las mortajas de los espartanos y a las túnicas de algunos ancianos cuyas virtudes eran ejemplo de amor y sacrificio. Entre los romanos era el color de los generales, nobles y patricios; el manto púrpura era símbolo imperial y divino.⁷⁷

⁷⁷ Ferrer menciona que un verdadero manto de púrpura y oro formaba parte del guardarropa de Júpiter en el Capitolio y en el Palatino (Ferrer, 1999: 30).

En la religión cristiana representa el amor divino, de San Juan, los mártires y santos inocentes (Réau, 2000: 3, 92). Es usado en los días en que se celebra la Pasión de Jesús, el Domingo de Ramos, Pentecostés (fuego y vida), Viernes Santo, la Santa Cruz, confirmaciones y ordenaciones. También para celebrar el nacimiento de los apóstoles, los Evangelistas y la celebración de los mártires. Recuerda al Espíritu Santo. Es interesante anotar que, siguiendo la antigua costumbre oriental de usar rojo en los funerales, ha quedado en la liturgia papal la práctica de vestir el cadáver del sumo pontífice con casulla roja (Righetti, 1955: 562). El rojo está ligado al culto de la Santa Sangre y a la exaltación del cuerpo de Cristo (Sánchez Ortiz, 2000: 91). Significa: el amor de Dios y la sangre derramada por los mártires, el incendio de la caridad y el heroísmo del sacrificio (imagen 67). Es el color de los cardenales, como soldados defensores de la Santa Sede (Réau, 2000: 3, 92), y del poder soberano (Ferguson, 1980: 152).



Imagen 67: Casulla roja. Raso de seda, hilos y lentejuelas de oro. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

NEGRO

Es la negación de la luz. Ferrer menciona que su raíz gramatical viene del latín *niger*, negro brillante, pero que “la palabra negro es muy cercana a *nekro*, que en griego significa muerto” (Ferrer, 1999: 116). Para los egipcios era signo de renacimiento, por ser el color del limo que dejaba el Nilo al fertilizar los campos, estaba asociado a la vida, también era el color de Anubis inventor del embalsamamiento, guardián de las tumbas y guía de los muertos en su paso al otro mundo. También era símbolo de muerte y del inframundo, por lo que en tiempos paganos se sacrificaba un animal negro a los dioses de las tinieblas (Ferguson, 1980: 151). En la heráldica es denominado *sable*, y está asociado a la prudencia y sabiduría. En el Cristianismo es el color del Príncipe de las Tinieblas y durante la Edad Media se relacionó con la brujería, también llamada “magia negra” (Ferguson, 1980: 151).

Como menciona Sánchez Ortiz, “aunque no parece que se hayan establecido reglas de etiqueta muy estrictas, referentes al traje de duelo, con anterioridad al siglo XVI [...] El duelo entraña en occidente la costumbre de llevar vestidos negros [...] Sólo después del Concilio de Trento, la Iglesia tomó la decisión definitiva sobre el color de duelo.” (Sánchez Ortiz, 1999: 336). El negro se convierte en el color del luto, el ayuno y la penitencia, de la desesperanza y la enfermedad, se utilizaba para los funerales y las misas de difuntos, Miércoles de Cenizas y el Viernes Santo. Actualmente no se emplea (imagen 68). Junto al blanco, sin embargo, se asocia a la pureza y humildad (Ferguson, 1980: 151).



Imagen 68: Casulla negra. Terciopelo, hilos y lentejuelas de plata.
Siglo XVIII. Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio (2003)

VERDE

Color de la vida y la vegetación, representa el triunfo de la primavera sobre el invierno, o de la vida sobre la muerte. Procede de la voz latina *viridis*, derivación del nombre de una especie de col (Ferrer, 1999: 122). Era el símbolo de Osiris entre los Egipcios, dios de la muerte y juez supremo, su rostro era verde. De verde estaban vestidas las diosas de la primavera de la Antigüedad clásica, Perséfone y Proserpina, así como las divinidades marinas. En los ritos paganos de iniciación, el color verde correspondía al agua; así está relacionado con la iniciación espiritual de San Juan Evangelista, quien generalmente se representa con un manto de este color (Ferguson, 1980: 151). En la Edad Media, las primeras cruces se representaban de color verde.

Sánchez Ortíz (1990: 90) y Schenone (1992: 808), mencionan que el verde fue considerado por Inocencio III como un color intermedio entre el blanco, el negro y el rojo, por lo que es usado durante los días sin carácter específico, es decir, el Tiempo Ordinario: esas 34 semanas en las que no se celebra un Misterio concreto de Cristo, sino el misterio semanal del domingo como el día del Señor, y la época de Epifanía. Significa: paz, vida y esperanza, frutos que se exigen de este tiempo ordinario, el ansia del último descanso y la resurrección del justo (imagen 69).

Sin embargo, el color verde puede albergar un doble sentido pues también se identifica como el color de Satanás (Réau, 2000: 3, 93). Como combinación de los colores amarillo y azul alude a la caridad y a la regeneración del alma (Ferguson, 1980:151). Corresponde a *sinople* en heráldica (Réau, 2000: 3, 92).

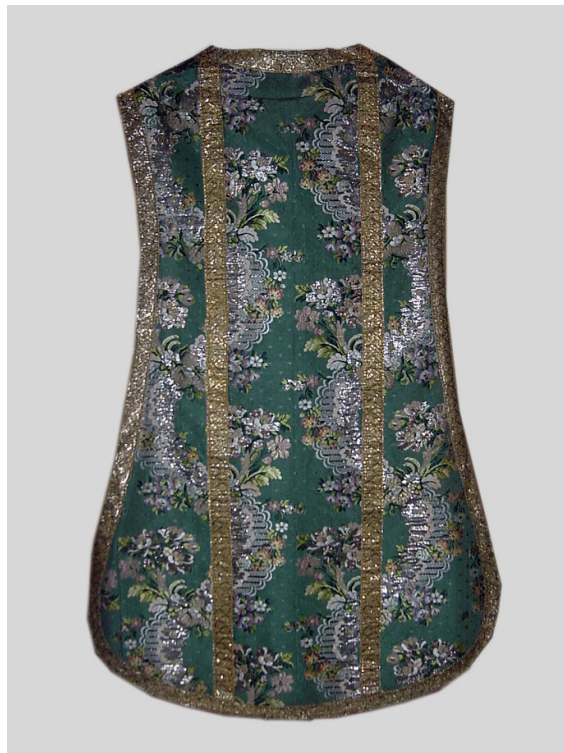


Imagen 69: Casulla verde. Brocado de seda y plata.
Colección Brazzini. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

AMARILLO

Estaba en relación con el verde con el que tradicionalmente era confundido y con el que comparte el significado contradictorio de acuerdo a su uso. Es el que más luz refleja después del blanco, el más cercano al sol y al oro, por lo que era considerado el color de la divinidad y simbolizaba la sabiduría. Los asirios lo relacionaban con el sol. Sobre el origen de la palabra, Ferrer menciona algunas alternativas, entre ellas que procede del término árabe *anbari*, color ámbar, o del griego *amarysso* que significa brillo (Ferrer, 1999: 119). En alemán el término *gelb* (amarillo) deriva *galle* (bilis) (Réau, 2000: 3, 92), por lo que también se le vincula a la envidia y a la traición de Judas, la luz infernal y la degradación (Ferguson, 1980: 153).

Según Portal, el color amarillo es símbolo de la inteligencia humana, iluminada por la revelación divina y emblema de la fe (Portal, 2005: 39). Asimismo, por la inalterabilidad del metal, el amarillo oro (dorado) se relacionaba con la eternidad, la inmortalidad y la verdad revelada. Es empleado en la celebración de las fiestas de Navidad y Epifanía, en recuerdo del brillo de la estrella de Belén, también en Pascua, San José, Pentecostés y Confesores (imagen 70).



Imagen 70: Casulla amarilla. Lamé de seda y oro, hilos metálicos y gemas.
Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

MORADO

Considerado como un color intermedio entre el rojo y el negro, su nombre viene probablemente de su tono casi negro, cercano al de las moras. Desde la Antigüedad fue signo de realeza y poder. Es usado en las celebraciones de Adviento y también en Cuaresma, tiempo de penitencia, extremaunción y renovación, porque también fue considerado como un color afín al negro, significa: penitencia, oración, abstinencia, humildad, retiro, duelo y ayuda a recordar la preparación para la venida de Cristo (imagen 71). El violeta, una variación tonal, simboliza amor y verdad tanto como pasión y sufrimiento, por lo que se usa vinculado a situaciones de penitencia (Ferguson, 1980: 152).



Imagen 71: Casulla morada. Brocado de seda y oro.
Colección Brazzini. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

GRIS

“Un término que los franceses importaron del alemán *gris*, y éste del neerlandés *grif* que significa anciano o canoso” (Ferrer, 1999: 124). Es el color de las cenizas (Ferguson, 1980: 151). Está formado por la mezcla de blanco y negro, tomando su significado de ambos: el primero, símbolo de la inmortalidad espiritual y el segundo, representante de la muerte terrestre, se unen para simbolizar la Resurrección de la carne.

Sólo se usó en épocas de profundo dolor y tristeza (Sánchez Ortiz, 1999: 92). Significa duelo y humildad

ROSA⁷⁸

“Procede del griego *rhôdon*, flor del rododendro...Rosa se escribe en latín, español, italiano y portugués” (Ferrer, 1999: 118). Sinónimo de pudor, inocencia y feminidad, es el color de la alegría propia de algunos días felices, se usó muy esporádicamente como sustitución del morado, en ciertos días como el tercer domingo de Adviento, domingo de *Gaudete*, y el cuarto domingo de Cuaresma, domingo de *Laetare*. Por su poco uso, en muchas iglesias no existen ornamentos de este color. Expresa el gozo y anticipación por la Navidad y la Pascua.

AZUL

Asociado al color del mar y el cielo, es el más frío de los colores. Su nombre deriva del persa *lazhward* que significa lapislázuli (Ferrer, 1999: 121). El sacerdote en Egipto llevaba un zafiro en el pecho; en Roma, el azul estaba consagrado a Juno. En la heráldica se identifica con castidad, lealtad y fidelidad. Alude al cielo y al amor celestial. Es el color de la verdad (Ferguson, 1980: 151). Réau sugiere que se emplea para simbolizar el dolor de María por la muerte de su Hijo (Réau, 2000: 3, 92).

El azul celeste está dedicado a las fiestas relacionadas con la Virgen María pues, desde mediados del siglo XIX, el Vaticano concedió a España su empleo para la fiesta

⁷⁸ “...el color rosa debía sustituir al morado... siglo XIII.... En Roma, el color rosa no se adoptó hasta finales del siglo XVI” (Righetti, 1955: 562).

de la Inmaculada Concepción⁷⁹ y su octava, de la misma manera se utiliza en Perú. También está presente en fiestas de ángeles.

El brocado de oro, por su sentido de riqueza y solemnidad, podía reemplazar a los otros colores, a excepción de negro y el morado, y el brocado de plata podía sustituir al blanco y al azul celeste.

3.2 ICONOGRAFÍA⁸⁰

En pleno apogeo del Imperio Romano surgió el Cristianismo, alterando profundamente los cimientos de la cultura y la sociedad. La nueva religión requería una renovada concepción del arte para expresar sus ideales y principios, necesidad que implicó una cierta ruptura con el lenguaje clásico; sin embargo, por tratarse de una religión de ascendencia hebrea en el seno del mundo clásico, dos corrientes antagónicas entraron en conflicto, surgiendo el nuevo código artístico del mundo cristiano, que heredó de la tradición greco-latina la necesidad de dar forma humana a la idea de lo divino, en contraposición a la concepción judía que no acepta la representación de Dios. El arte cristiano desarrolla así su propio modo de expresión, producto de la combinación de elementos simbólicos e históricos de tradición judía, clásica y latina, pero articulados en el contexto de la fe.

⁷⁹ El dogma de la Inmaculada Concepción de María fue proclamado por el Papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854, en su bula *Ineffabilis Deus*.

⁸⁰ Según el Diccionario de la Lengua Española (2001) el término iconografía deriva del latín *iconographia*, y este del griego *εικονογραφία* significando "imagen" y "descripción", su función consiste en la descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, especialmente de la antigüedad (Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición). Panofsky en su libro *Estudios sobre Iconología* de 1939 (ha sido traducido a varios idiomas y reeditado muchas veces, la edición consultada es de 1980) define la iconografía como la rama historia del arte que estudia el contenido de la obra de arte. Los niveles pre-iconográfico e iconográfico se refieren a la identificación de las imágenes por lo que son en sí mismas y los temas respectivamente; el tercer nivel, llamado iconológico, se refiere al contenido, es decir, la interpretación de las alegorías y la trama literaria contenida en ellas.

Entre los siglos III y IV los cristianos comenzaron a adaptar el arte clásico para sus propósitos. Con el transcurrir del tiempo, las artes visuales se convirtieron en una especie de “texto” que podía ser interpretado o entendido por los fieles que eran, por lo general, analfabetos, pero que conocían el sentido de las imágenes. Como lo explica Stastny, se trata de “un sistema de lectura alegórico y en parte intuitivo de las imágenes, que permitía extraer de ellas significados no siempre aparentes para el espectador ingenuo o para aquél que no hubiese recibido instrucción necesaria para entender los ‘jeroglíficos’ expuestos” (Stastny, 1999: 223-224).

El arte sacro ha buscado siempre un equilibrio entre la funcionalidad, la forma y el mensaje que contiene. La celebración es un acto social de naturaleza religiosa, y los ornamentos litúrgicos van a remarcar el carácter sagrado del mismo. La iconografía, presente tanto en el espacio de la celebración como en la vestimenta del oficiante, va más allá del sentido ornamental y, aunque no desempeña un papel propiamente litúrgico, los carga de un contenido plenamente cristiano. Los ornamentos presentan una iconografía que concentra un mensaje específico en apoyo al sermón y sustentado en la tradición, cuyo significado se refuerza debido a la existencia de pautas precisas en cuanto a los temas, y al uso de colores asociados con el calendario cristiano. La vestimenta litúrgica facilita al sacerdote el cumplimiento de su papel en la celebración; al mismo tiempo su carga simbólica refuerza la fe y la religiosidad de los fieles, fomentando su participación.

Los principales temas presentes en los ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima están asociados con el programa de exaltación de Cristo, de la Virgen María y del

sacramento de la Eucaristía. Los que se han identificado en el corpus estudiado son los siguientes:

ÁNGEL

Proviene de la tradición clásica y judeo-cristiana. En hebreo se denominó Mal'ak. La palabra ángel deriva del griego *angelos*, en latín *angelus*, que quiere decir mensajero, y en ese sentido se ha mantenido la antigua idea de los hebreos de que son mediadores entre Dios y el hombre, así coinciden con algunos personajes de la mitología griega, como Iris⁸¹ y Mercurio⁸², que tienen alas y ejercen las funciones de mensajeros de los dioses.

“Era difícil la representación de los ángeles, no existiendo tradición alguna en la que el artista pudiera inspirarse” (ERC, I, 1956: 652). Cuando el paganismo fue derrotado, los cristianos primitivos los representaron (siglo IV), y desde el siglo V aparecieron con alas⁸³. Generalmente en Occidente se les representó con vestidos de color blanco, símbolo de su pureza. Formalmente, su origen está asociado a la diosa griega de la victoria o *Niké*, pues “los antiguos representaban alada la Victoria, aunque los atenienses la privaron de alas para que permaneciera con ellos en su ciudad” (Tervarent, 2002: 35). Su origen también se asocia a los genios paganos con los que comparten una apariencia similar pero, a diferencia de los ángeles, los genios podían encarnar no solo características positivas.

⁸¹ Entre los griegos, Iris era una joven diosa alada que personificaba al arco iris, anunciaba el pacto entre dioses y hombres y señalaba el final de la tormenta.

⁸² En la mitología romana, Mercurio era además dios del comercio y reunía las características del Hermes griego.

⁸³ Las alas son atributo de la victoria, la paz y la fama.

Los ángeles forman el ejército de Dios y su corte. Son seres alados de gran pureza (imagen 72) que conforman el último de los nueve coros celestiales en que tradicionalmente se dividen los seres angélicos⁸⁴, cuya jerarquía está vinculada a su proximidad del trono del Señor. Poco a poco fueron adquiriendo una apariencia andrógina. Generalmente están representados con elementos asociados con la idea de triunfo. Son guardianes de los inocentes y de los justos.



Imagen 72: Ángel. Casulla del Triunfo de Jesucristo. Detalle.
Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

⁸⁴ Según el Pseudo Dionisio Areopagita, la organización de las huestes angélicas se divide en tres jerarquías cada una compuesta por tres coros: la primera jerarquía está integrada por serafines, querubines y tronos; la segunda por dominaciones, virtudes y potencias; y la tercera por principados, arcángeles y ángeles (Ferguson, 1980: 97).

ÁRBOL

En el mundo antiguo se asignaba un carácter sagrado al árbol pues se pensaba que servía de unión entre el cielo, la tierra y el inframundo; asimismo se consideraba que manifestaba la presencia divina, porque en él se reúnen los cuatro elementos: el agua que circula con su savia, la tierra que se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire que alimenta sus hojas, y el fuego que surge de su frotamiento (Chevalier y Gheerbarnt, 1995: 118). En el Cercano Oriente el árbol estaba relacionado con los cultos a la madre tierra y con las festividades por las cosechas. Según la mitología griega, Adonis nació del árbol de mirra.

El árbol aparece mencionado muchas veces en la Biblia, como aquél de la vida que representa al Paraíso y el de la ciencia del bien y del mal, que se refiere a las tentaciones. Hay que señalar que también se denomina árbol de la vida uno de los principales símbolos de la cábala judía, aunque no necesariamente sea el mismo de la Biblia. El árbol también tuvo una connotación negativa porque servía de patíbulo para los condenados a muerte. Jesús, al morir en la cruz transformó ese sentido y Él mismo se convirtió en el árbol de vida.

En el Cristianismo simboliza indistintamente la vida o la muerte dependiendo de cómo es representado, saludable y fuerte o marchito (Ferguson, 1980: 39). En el Cristianismo primitivo el árbol de ramas verdes y florecientes, que se encontraba en las catacumbas anteriores al siglo IV, era una imagen-signo que resumía la idea del *Paraíso* y que la comunidad de cristianos entendía como el premio que le esperaba a todo aquél que moría en y por su fe.

– *Árbol de Jesé*

La genealogía de Jesús, según el Evangelio de San Mateo (Mateo 1, 1-17), frecuentemente ha sido figurada como un árbol cuyas raíces brotan de las entrañas de Jesé, padre de David, “reyes y profetas, ancestros o anunciadores de Cristo y de la Virgen se escalonan sobre sus ramas” (Réau, 2000: 3, 51). El origen del tema está inspirado en la profecía de Isaías (Ferguson, 1980: 39), quien fue el primero en anunciar al mesías, según se puede leer:

Una rama saldrá del tronco de Jesé, un brote surgirá de sus raíces.

Sobre él reposará el Espíritu de Yavé, espíritu de sabiduría e inteligencia, espíritu de prudencia y valentía, espíritu para conocer a Yavé y para respetarlo, y para gobernar según sus preceptos (Isaías 11, 1-2).

Al principio el árbol de Jesé representaba sólo a los integrantes de la casa de David, antepasados de Jesús, doce por lo general, y en la cúspide aparecía Cristo en Majestad. A partir del siglo XIII, la Virgen María también podía ocupar ese lugar, como el último botón en alusión a su Inmaculada Concepción (Ferguson, 1980: 39). Uno de los temas de la pintura cusqueña, aunque no abundante, que se inspiró en grabados europeos es precisamente éste, en el que a los lados aparecen San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen, de los que brotan ramas que se unen en el eje de la composición, formando el tallo, y en la parte superior el botón blanco de una azucena, coronado por la Virgen Inmaculada⁸⁵ niña. En lugar del árbol a veces está el símbolo eucarístico de la vid (Ferguson, 1980: 39).



⁸⁵ El culto a la Virgen Inmaculada fue introducido en Hispanoamérica por los franciscanos antes de la proclamación del dogma. Recién el 8 de diciembre de 1854 el Papa Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada que dice que María "por un privilegio único", fue preservada del pecado original desde el primer instante de su concepción.

CONCHA

La concha es un motivo decorativo que se ha usado constantemente en el arte occidental, la variedad favorita ha sido la venera o vieira que es bivalva y posee surcos (imagen 73); su nombre deriva del latino *Venus* y *veneris*, y es la raíz del verbo venerar. Era uno de los atributos de la diosa Afrodita (Venus), pues según la tradición clásica su nacimiento se produjo de la unión entre el órgano sexual de Urano, mutilado por Cronos, y la espuma del mar. Afrodita apareció montada en una concha venera, en una escena que evocó la pintada por Botticelli en el siglo XV.

La concha está asociada al agua y al culto jacobeo o de Santiago el Mayor, como símbolo de peregrinación (imagen 74). También alude a los numerosos peregrinos que se dirigían a Santiago de Compostela en España, uno de los tres destinos más importantes del mundo cristiano junto a Jerusalén y Roma, con la finalidad de visitar la tumba del Apóstol (Ferguson, 1980: 24). Durante su viaje, el peregrino empleaba la concha para recoger agua para beber; a su regreso, se convertía en la prueba contundente de la realización del largo viaje, y debía llevarla cosida a su ropa. Desde el siglo VIII se encuentra una serie de rituales de partida que permitían la comprensión de la peregrinación, entre ellos destaca el sermón *Veneranda Dies* del *Liber sancti Jacobi*, en el que se bendecía los elementos que identificaban a los peregrinos en todas partes: la burjaca, o saco de piel, el bordón o bastón, así como la concha.

En el mismo sermón se dice que el peregrino deberá coser una concha sobre sus vestidos “para gloria del Apóstol, en recuerdo suyo y como señal de tan largo viaje.” De esta forma, la concha se convierte en *Signum peregrinationis* por excelencia, en el *testimonium* de quien está llevando a cabo el peregrinaje... (Caucci, 2003: 102)

	
<p>Imagen 73: Concha vieira o venera Fuente: http://www.vocacionpm.es/www/content/view/201/74/</p>	<p>Imagen 74: Concha venera bordada Casulla de Santiago, siglo XVIII. Detalle. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)</p>

Asimismo, es usual la figura de la concha en las representaciones del bautismo de Jesucristo en las aguas del río Jordán donde aparece sostenida por San Juan Bautista, quien la emplea para derramar el agua sobre la cabeza de Jesús. La concha en su variedad de ostra perlífera, es uno de los atributos de la Virgen María debido a que durante la Edad Media se creía que

las perlas nacían al recibir las conchas el rocío emanado del sol.

Entendida la perla, por tanto, como Cristo, autores como san Juan Damasceno o Gregorio Taumaturgo, vieron en todo el proceso de conformación de dicha perla, el propio acto de su Encarnación, siendo el rocío la fuerza del Espíritu Santo y la concha el virginal útero de María (González Moreno, 2005: 885-886).

CORAZÓN

Como símbolo del amor está asociado a Venus, aunque no es de origen clásico. La relación del corazón con el amor se desarrolló durante la Edad Media y se le representa

atravesado por una flecha. En el Renacimiento podía, además, estar rodeado por una corona y sostenido por dos amercillos (Tervarent, 2002: 177). Es atributo de la caridad y del amor divino, de la comprensión, la devoción, el dolor, la alegría y la piedad, y su profundo sentido religioso está expresado en Samuel 16, 7 “... No mires su apariencia, ni su gran estatura, porque lo he descartado. Pues la mirada de Dios no es la del hombre; el hombre mira las apariencias, pero Yavé mira el corazón” (Ferguson, 1980: 48).

- Corazón de Jesús

El corazón en llamas, herido por la lanza, rodeado por una corona de espinas y rematado en cruz, representa el amor Divino y humano de Jesucristo. “La devoción al Sagrado Corazón, en la forma que reviste actualmente, remonta a la segunda mitad del siglo XVII, cuando Jesucristo se apareció a Santa Margarita María Alacoque, y le mostró su deseo de ser amado por los hombres y el empeño que tenía en propagar por el mundo el culto a su Divino Corazón” (ERC, II, 1951: 1104).

Santa Margarita María Alacoque (1647-1690) fue una religiosa salesa que popularizó en Francia la devoción al *Sagrado Corazón*, desde donde se difundió. De niña consagró su pureza al Señor e hizo votos de perpetua castidad (Martínez, 1966:123). Fueron cuatro las comunicaciones de Jesucristo a la Santa: en la primera le descubrió el abismo de Su amor a los hombres en el día de San Juan de 1673, en el convento de Paray le Monial. En la segunda, al año siguiente, el Corazón de Jesús se le mostró herido por las espinas de los pecados de los hombres que lo rodeaban y oprimían. Ella describió la imagen del Corazón de Jesús como sigue:

El divino Corazón se me presentó en un trono de llamas, más brillante que el sol, y transparente como el cristal, con la llaga adorable, rodeado de una corona de espinas y significando las punzadas producidas por nuestros pecados, y una cruz en la parte superior... (Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y de María).

El mismo año de 1674, cuando la hermana Margarita María se hallaba ante el Santísimo Sacramento expuesto, el Señor se dejó ver y le pidió que comulgue siempre que se lo permita la obediencia, especialmente todos los primeros viernes. Le pidió además la Hora Santa en la noche del jueves al viernes, “para acompañarme en la humilde oración que hice entonces a mi Padre en medio de todas mis congojas...” (Martínez, 1966: 125).

En junio de 1675, mientras ella adoraba al Santísimo Sacramento en uno de los días de la infraoctava del Corpus, Nuestro Señor se le apareció mostrándole su divino Corazón y le dijo:

Mira este Corazón que tanto ha amado a los hombres y que nada ha perdonado hasta consumirse y agotarse para demostrarles su amor; y en cambio, no recibe de la mayoría más que ingratitudes, por sus irrelevancias, sacrilegios y desacatos en este sacramento de amor. Pero lo que me es todavía más sensible es que obren así hasta los corazones que de manera especial se han consagrado a Mí. Por eso te pido que el primer viernes después de la octava del Corpus se celebre una fiesta particular para honrar mi corazón, comulgando en dicho día y reparando las ofensas que he recibido en él a gusto sacramento del altar. Te prometo que mi Corazón derramará en abundancia las bendiciones de su divino amor sobre cuantos le tributen ese homenaje y trabajen en propagar aquella práctica (Martínez, 1966: 126).

Sin embargo, el culto y adoración al Sagrado Corazón de Jesús fue practicado desde antes de la revelación a la Santa por ciertas almas de elevada piedad⁸⁶. El primer altar dedicado al Sagrado Corazón se erigió en 1758, en la capilla de las salesas de Auxerre, a quienes la Revolución llamó alacocquistas o cordícolas (Réau, 1997: 3, 46). La Santa Sede le concedió en 1765 un oficio festivo propio.

⁸⁶ La *Enciclopedia Católica* refiere que su origen parece remontarse a los primeros tiempos de la Iglesia, que “desde los siglos XI y XII encontramos señales inconfundibles de alguna devoción al Sagrado Corazón,” y afirma que “... fue en el siglo XVI que la devoción avanzó y pasó del dominio místico a la ascesis cristiana” (Bainvel, 1999: *The Catholic Encyclopedia*, versión online).

- Corazón de María

El corazón en llamas, con el puñal, rodeado por una corona de flores y rematado en una flor, representa a la Iglesia. La *Enciclopedia Católica* refiere que la devoción al Corazón de María está contenida en germen en el Evangelio y en los escritos de los Santos Padres. Tuvo sus primeros brotes en el siglo XIII y comenzó a expandirse en el siglo XVIII (ERC, II, 1951: 1112). Se considera a San Lucas como el evangelista del Corazón de María.

Fue San Juan de Eudes (1601-1680) el fundador del culto de los *Sagrados Corazones de Jesús y de María* y de la Congregación *Eudista*. El 25 de marzo de 1643, día de la Anunciación, nació la *Congregación de los Seminarios de Jesús y de María*, con la tarea de “continuar el trabajo y las funciones del Verbo encarnado y debía estar consagrado por entero a Jesús y María”... (Mañaricúa, 1966: 408). La Congregación surgió de la labor misional del Santo al contacto con las necesidades espirituales de los pueblos misionados, y dedicó una atención primordial a la fundación de seminarios y a la formación del clero. La predicación del Padre Eudes era ardorosa y vibrante, sus palabras brotaban directamente del corazón, y decían de él que era “león en el púlpito y cordero en el confesionario” (Mañaricúa, 1966: 410).

El mismo año de fundación de las congregaciones, 1643, el Padre Eudes las consagró a los Sagrados Corazones de Jesús y de María y al año siguiente se celebró la fiesta del Sagrado Corazón de María. Entre 1668 y 1670, San Juan de Eudes compuso su oficio del Sagrado Corazón de Jesús, que inmediatamente fue aprobado por varios obispos. Escribió *El Admirable Corazón de la Madre de Dios*, para explicar el amor que María tuvo por Dios y por todos nosotros; también *La devoción al Corazón de Jesús*.

Desde 1672 celebra su instituto la fiesta del Corazón de Jesús el día 20 de octubre, día en que aún la celebran por concesión de la Santa Sede, en atención a los méritos de su fundador, a quien San Pío X no dudó en calificar, en el decreto de beatificación, de padre, doctor y apóstol del culto litúrgico de los Sagrados Corazones. Al año siguiente de disponer el Padre Eudes la celebración de la fiesta, se manifestó por primera vez el Sagrado Corazón a Santa Margarita María Alacoque (Mañaricúa, 1966: 411).

En 1799 Pío VI autorizó a la diócesis de Palermo para celebrar una fiesta en honor del Corazón de María. Pío VII, en 1805, decidió conceder esta celebración litúrgica a todos los que la solicitasen expresamente a Roma. En 1855, la Congregación de Ritos aprobó para la celebración del Corazón de María nuevos textos para la misa y el oficio, utilizando en parte los de San Juan de Eudes.

- Sagrados Corazones

La congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y de María, y de la Adoración Perpetua del Santísimo Altar, fue fundada en Francia, en la Navidad de 1800, por Pedro Coudrin y Enriqueta Aymer de Chevalerie.

El escudo de los Sagrados Corazones reúne el de Jesús herido y sangrando, rodeado por la corona de espinas, ligeramente superpuesto al de María con el puñal atravesado, sangrando y rodeado por una corona de flores. Ambos están rematados por fuego llameante, y sobre ellos una cruz (imágenes 75 y 76).

	
<p>Imagen 75: Sagrados Corazones http://es.wikipedia.org/170iki/Congregaci%C3%B3n_de_los_Sagrados_Corazones</p>	<p>Imagen 76: Sagrados Corazones. Casulla del Agnus Dei. Detalle Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)</p>

CORDERO

El origen de esta representación puede rastrearse en las catacumbas de los primeros tiempos del Cristianismo, donde actuaba de varias maneras: o bien representaba a Jesucristo (Juan 1, 29) y hacía referencia a su sacrificio en la Pasión; o representaba al grupo de fieles que se dispone junto a los atributos del Buen Pastor, es decir Jesucristo Hijo de Dios, el “cordero idílico” según Réau; o se refería a su triunfo en la Resurrección (Réau, 2000: 3, 100).

Para el primer caso, se debe recordar que para el pueblo judío el cordero⁸⁷ fue el principal animal reservado para el sacrificio durante la Pascua porque aludía al Mesías, tal como se refirió a Cristo Juan el Bautista (Réau, 2000: 3, 99). Así pasó, desde los

⁸⁷ Debía ser macho, no mayor de un año y no tener mancha alguna.

primeros años del Cristianismo, a ser considerado como una prefiguración del sufrimiento de Jesús en la cruz. Se trata de una imagen Cristífera⁸⁸ que ha sido empleada tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento debido las características atribuidas al cordero: candor, mansedumbre, apacibilidad, paciencia y obediencia.

En el segundo caso hace alusión a la parábola del buen pastor que abandona su rebaño para salvar a la oveja descarriada (Lucas 15, 3-7; Mateo 18, 12-14). Asimismo, el “cordero de Dios” es el nombre dado por San Juan Bautista⁸⁹ y la Iglesia a Jesucristo, como salvador de los hombres por medio de su sacrificio. Igualmente alude a Su resurrección cuando se vincula a la cruz. Así el cordero encarna dos aspectos de Cristo, el sufriente y el triunfante, es decir Su Pasión y Resurrección: El cordero inmolado no es sólo un símbolo de la Crucifixión, sino también –cuando sostiene con sus patas la cruz con el estandarte- símbolo de la Resurrección (Réau, 2000: 99).

La pureza es otra particularidad que se le atribuye al cordero y ese sentido se ha mantenido a lo largo del tiempo. Así en la *Iconología* de Ripa⁹⁰ aparece como parte del emblema de la Felicidad (imagen 77), y se ubica a los pies de una mujer de corazón puro, en alusión a la inocencia y la pureza del alma, y señala que “*The white Lamb at her feet, is Purity and Innocence*” (Ripa, 1709: 10).

⁸⁸ Representa a Cristo.

⁸⁹ El cordero es también atributo de San Juan Bautista quien refiriéndose a Jesús, a orillas del Jordán, dijo “He aquí el cordero de Dios” (Juan 1, 29).

⁹⁰ La *Iconología* de Ripa se publicó por primera vez en Roma en 1593, sin imágenes. La segunda edición (1603) estuvo acompañada por 150 grabados. Durante los siglos XVII y XVIII se hicieron numerosas reediciones en varios idiomas por lo que se difundió y fue muy influyente en la época. El libro estaba concebido como una enciclopedia que reunía imágenes y texto explicativo lo que permitió que se utilizara como fuente de símbolos por artistas y poetas. Stastny menciona que “la presencia o ausencia del manual de Ripa en el Perú es un punto importante para entender la historia de la iconografía local. La existencia del tratado no ha sido confirmada aún de manera directa. El libro no figura en los inventarios de las bibliotecas que se han dado a conocer. No obstante las propias imágenes delatan el conocimiento de sus preceptos...” (Stastny, 1999: 224).



Imagen 77: Felicidad (*Beatitudine. Happiness*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 38)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa010b.htm>

– *Agnus Dei*

Se trata del *cordero crucífero* según Réau (2000: 3, 100). Está representado recostado sobre la cruz y el libro de los siete sellos del Apocalipsis de San Juan, muestra a Cristo inmolado como el único que puede romper los sellos que cierran el libro (Apocalipsis, 6). Jesucristo es Él, es el cordero pascual, la víctima propiciatoria que ha quitado el pecado del mundo (imagen 78).

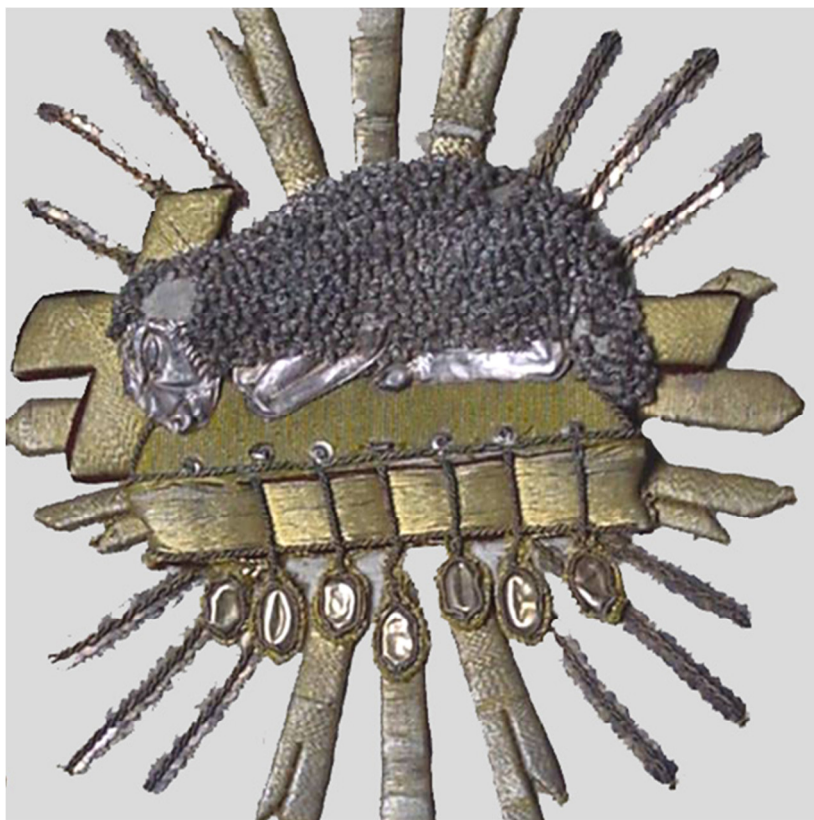


Imagen 78: *Agnus Dei* recostado sobre el libro de los siete sellos
Terno blanco: casulla. Detalle
 Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

- *Cordero Divino*

Se trata del *cordero vexilífero* según Réau. Aparece de pie sobre el libro de los siete sellos del Apocalipsis de San Juan, sujeta el lábaro o estandarte de la redención que esconde la cruz, y la aprieta contra su pecho con la pata replegada (Réau, 2000: 3, 100). Está asociado con el triunfo sobre la muerte y la resurrección (imagen 79).



Imagen 79: Cordero Divino de pie sobre el libro de los siete sellos
Casulla del Cordero Divino. Detalle
 Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Asimismo, es importante señalar que el cordero *Agnus Dei* y el *Cordero Divino* al mostrarse apoyados sobre el libro de los siete sellos, como sucede con las imágenes analizadas en la muestra, conllevan el sentido de *Cordero Apocalíptico*, símbolo del Cristo Juez de la segunda Parusía (Réau 2000: 3, 100).

CRISMÓN

Está formado por las dos letras griegas iniciales del nombre de Jesucristo X y P, correspondientes a *Rho* y *Chi*, respectivamente (Ferguson, 1980: 150). Se comenzó a

emplear en las monedas después del Edicto de Milán, pero su origen es anterior, y desapareció paulatinamente a partir del siglo XIII. La *Enciclopedia Católica* lo define como una invocación simbólica a Jesucristo, y menciona que se colocaba generalmente al inicio de documentos y cartas, también en las partes esenciales. Cuando la escritura cobró auge, el símbolo tomó diferentes formas (ERC, II, 1951: 1231). Las dos letras superpuestas recuerdan una cruz. Asimismo, Ferguson menciona que el símbolo podía ser leído como la palabra latina *Pax*, y significa paz (Ferguson, 1980: 150).

CRUZ

Es una figura geométrica en la que se cortan perpendicularmente dos líneas rectas, una vertical y otra horizontal. Es un símbolo universal muy antiguo que representa los cuatro puntos cardinales y orienta al ser humano, alude a los cuatro elementos, y significa la combinación armónica entre Dios y la tierra.

La cruz es el símbolo por excelencia del Cristianismo, emblema de la expiación, símbolo de la salvación y la redención (Ferguson, 1980: 164), y aunque se sabe que los primeros cristianos no la utilizaban porque les recordaba la tortura y muerte infamante de Jesús⁹¹, se usaron ciertos elementos que la aludían, entre ellos destacaron la letra del alfabeto griego *tau* o **T**; el aspa o **X**; el Monograma de Cristo; la barca; el *anchora* (ancla); el tridente; el lábaro, etc. Como motivo iconográfico cristiano, la cruz apareció recién después del año 313 gracias a Constantino el Grande⁹², quien según la tradición la usó en los escudos de su ejército en la batalla contra Majencio.

⁹¹ En la antigua Roma, la cruz era el castigo destinado a enemigos del Imperio. Era simultáneamente, un instrumento de muerte y advertencia. Se consideraba la muerte más vergonzosa al despojar al condenado de su condición de hombre, se le desnudaba y exponía al escarnio público. Se producía una muerte dolorosa y lenta, generalmente por asfixia y/o un paro cardíaco.

⁹² Constantino fue emperador de Roma entre 306 y 337, estableció la libertad de culto en el 313 y fundó la ciudad de Constantinopla, la nueva Roma, sobre las ruinas de la antigua Bizancio.

Según algunas interpretaciones místicas, la cruz refleja los dos aspectos de la naturaleza de Jesucristo, el Hijo de Dios, la porción vertical alude a Su naturaleza divina y la horizontal a Su humanidad.

La *Enciclopedia de la Religión Católica* presenta las diferentes denominaciones de la cruz de acuerdo con su forma:

- Latina o *crux immissa*, *crux capitata*, el tramo vertical inferior es de mayor dimensión que los otros tres (imagen 80). Su forma ha sido empleada para representar la Pasión, debido a que según la tradición Jesucristo fue crucificado en una cruz latina (Ferguson, 1980: 165).



Imagen 80: Cruz Latina. Casulla de luto. Detalle
Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

– Griega o *quadrata*, es aquella que tiene las mismas dimensiones, tanto en su componente vertical como en su componente horizontal (imagen 81). Se forma ha sido empleada tradicionalmente para representar a la Iglesia más que para simbolizar el sacrificio de Cristo (Ferguson, 1980: 165).



Imagen 81: Cruz griega. Estola. Detalle del extremo.
Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

- Cruz de San Andrés o *decussata*, este segundo nombre alude a la forma del signo romano **X**, *decussis*, diez. Se llama de San Andrés en alusión a su martirio, según cuenta la tradición, fue condenado a la crucifixión y en señal de respeto a Cristo pidió que su cruz fuese diferente. La cruz aspada o de San Andrés es símbolo de humildad y sufrimiento (Ferguson, 1980: 165).
- Cruz *comissa* o *patibulata*, tiene forma de **T** o *Tau* griega (ERC, II, 1951: 1295-1303), y su origen se remonta al antiguo Egipto. Corresponde a la primera letra de la palabra griega *Theos* que significa Dios (Ferguson, 1980: 149). Es uno de los atributos de San Felipe quien murió en una cruz de similares características.

- Cruz *gemmata*, está vacía e incrustada de joyas. Representa el triunfo de Jesucristo sobre la muerte (imagen 82).



Imagen 82: Cruz *gemmata* o enjoyada. Casulla del Triunfo de Jesucristo. Detalle
Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

ESPIGA

La espiga es la parte superior de la planta de trigo. Era el emblema de Osiris, dios egipcio de la muerte y la resurrección, porque la espiga contiene el grano que muere para ser comido, o para ser sembrado, y fructificar. En el mundo clásico la espiga fue el símbolo de Ceres (Deméter), diosa de la agricultura, estaba asociada al verano y la cosecha. Stastny menciona que “parte de la relación evidente con el pan eucarístico, Deméter evocaba otras asociaciones con el pensamiento cristiano. Era la madre-tierra, símbolo de fertilidad, de muerte y de resurrección cíclica...” (Stastny, 1999: 238).

En la Biblia son numerosos los pasajes en los que aparece la espiga, entre los que destaca la ofrenda que realizó Caín a Dios luego de matar a su hermano. En relación al Nuevo Testamento

La alusión más remota a esta planta la encontramos en Belén, Jesús es recostado sobre paja de trigo. El nombre hebreo Bet-lehem declara connotación eucarística y significa “casa del pan”, por los campos de trigo que rodeaban a la pequeña ciudad y en la última cena, Jesús recogió el pan de trigo para la consagración (Armella, 2007: 50-51).

La espiga aparece también en la *Iconología* de Ripa formando parte de los atributos del Genio, junto con el racimo de uvas, tal como se observa en la siguiente imagen (83).

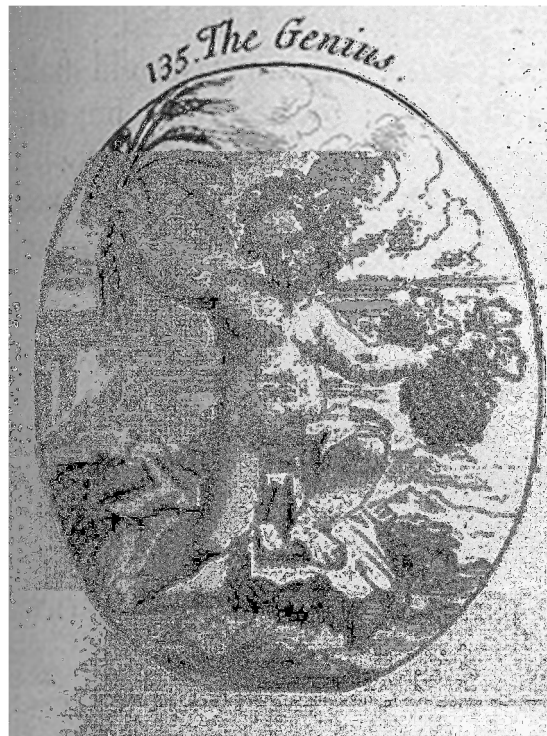


Imagen 83: Genio (*Genio. The Genius*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 135)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa034b.htm>

En la iconografía cristiana la espiga es el símbolo eucarístico asociado con el pan, que alude a la carne de Cristo⁹³ y Su muerte para dar vida al mundo, es decir, el pan de vida. Mediante la Eucaristía se entra en comunión con Dios. Ferguson indica que la espiga de trigo sugiere la naturaleza humana de Jesucristo, esta interpretación se basa en Juan 12, 24: “De cierto, de cierto os digo, que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda solo; pero si muere lleva mucho fruto” (Ferguson, 1980: 31).

La espiga es también símbolo de la vida sacerdotal, manifestada en la Eucaristía, fuente de comunión eclesial (imagen 84).



Imagen 84: Espigas. Casulla, terno rojo. Raso de seda.
Detalle. Siglo XVII. Catedral de Lima.
Fotografía: Marcela Ramírez (2010)

⁹³ Es importante recordar que después de la consagración del pan y del vino se produce la Transubstanciación, es decir, el milagro por el cual el pan se convierte en el cuerpo de Cristo y el vino en Su sangre.

FLORES

Las flores son el atributo de la primavera (Tervarent, 2002: 261), y de Flora⁹⁴, diosa romana esposa de Céfiro quien le ofreció reinar sobre los campos. En algunas representaciones Aurora derramaba flores anunciando la llegada del nuevo día; y la primavera se identificaba con una mujer que llevaba o esparcía flores. Aunque cada flor posee secundariamente un simbolismo propio, la flor en general es símbolo del principio pasivo.

Desde la antigüedad las flores cortadas estuvieron asociadas a la vida breve y la belleza efímera (Tervarent, 2002: 263). Por otro lado, el cáliz de la flor es como la copa, el receptáculo de la actividad celeste, y según San Juan de la Cruz, la flor es la imagen de las virtudes del alma, y el ramillete que las une la perfección espiritual (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 504).

En la iconografía cristiana las flores representan a la Virgen María. Desde los primeros años del cristianismo muchas flores fueron dedicadas a la Virgen. En especial la rosa, la azucena y el clavel, aluden a las virtudes Marianas que se identifican con la pureza, la perfección y la belleza física y espiritual de la Madre de Dios, *Theotokos*.

- Rosa:

En Grecia la rosa estaba consagrada a las diosas Afrodita y a Atenea. Según una antigua leyenda, la rosa blanca se tiñó de rojo por la sangre de Afrodita, cuando la diosa corrió hacia Adonis, herido de muerte, y se pinchó con una espina (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 893). En Roma era atributo de Venus y Baco por su belleza, suave

⁹⁴ Cloris griega.

fragancia y sus espinas⁹⁵ (Réau, 2000: 3, 162), y a la vez tenía relación con el culto a los muertos.

En el Cristianismo la rosa está asociada con la Virgen (imagen 85), pues desde la Edad Media es llamada “Rosa sin espinas”⁹⁶ porque no fue mancillada por el pecado original. Asimismo en las escrituras se le llama “Rosa de Saron” (Armella, 2007: 58), en las Letanías Lauretanas “Rosa Mística”, San Pedro Damiano la llama “Rosa del Paraíso”, y San Bernardo compara a María con la rosa blanca por su virginidad y con la roja por su caridad.



Imagen 85: Flores. Casulla, conjunto de terciopelo rojo.
Detalle. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

⁹⁵ Las espinas estaban relacionadas con los dolores producto del amor.

⁹⁶ *Saint Ambrose relates how the rose came to have thorns. Before it became one of the flowers of the earth, the rose grew in the Paradise without thorns. Only after the fall of man did the rose take on its thorns to remind man of the sins he had committed and his fall from grace; where –as its fragrance and beauty continued to remind him of the splendor of Paradise. It is probably in reference to this legend that the Virgin Mary is called a ‘rose without thorns’, because of the tradition that she was exempt from the original sin* (Ferguson, 1980: 37).

Según los místicos, la rosa roja está teñida con la sangre que brota de las llagas del Salvador (Réau, 2000: 3, 162). Asimismo, alude a la copa que recoge la sangre de Cristo, a las llagas, o la transfiguración de estas gotas (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 892). La rosa es símbolo del martirio (Ferguson, 1980: 37), es considerada símbolo del amor y la perfección; y es atributo de Santa Rosa de Lima.

- Clavel⁹⁷

El clavel simboliza la pureza de María pues en la iconografía cristiana, la presencia del clavel “en la mano de la Virgen, donde se encuentra a menudo, [es] una alusión a su virginidad” (Tervarent, 2002: 164). Según Ferguson, el clavel rojo encarna el amor puro; y a diferencia de las interpretaciones anteriores, en Flandes y los países nórdicos, el clavel de color rosa estaba asociado con el matrimonio y la promesa de amor (Ferguson, 1980: 29).

- Azucena⁹⁸:

Esta flor es sinónimo de blancura, pureza, inocencia y virginidad (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 651). En el Antiguo Testamento es mencionada en relación a belleza y la fertilidad, tal como se deduce de la frase: “Como azucena entre cardos es mi amada entre las mozas” (Cant. 2, 2).

La azucena es uno de los atributos de la Virgen, representa Su pureza, así como la “Inmaculada Concepción y el nacimiento virginal de Cristo en el seno de María” (Réau,

⁹⁷ Impelluso sugiere que según una leyenda medieval, los claveles aparecieron cuando las lágrimas de la Virgen cayeron al pie del calvario, después de ver a su hijo muerto en la cruz. La autora también señala que su nombre latino *Dianthus* deriva del griego y significa “flor de Dios” (Impelluso, 2003: 115).

⁹⁸ En la antigüedad clásica la azucena estuvo asociada a la fecundidad femenina. En Grecia había nacido de la leche derramada por Hera cuando amamantaba a Heracles, y en Roma estaba consagrada a Juno (Impelluso, 2003: 85).

2000: 3, 162). Está identificada con la Anunciación, pues es la flor que entrega el arcángel Gabriel a la Inmaculada -*Tota Pulchra*-; y también es un atributo de este arcángel (Ferguson, 1980: 33). Asimismo, está relacionada con el episodio de la Asunción de María pues en *La leyenda dorada* -citando el libro de Dionisio Aeropagita- se menciona que

Cristo, con el alma de su Madre en los brazos, emprendió su viaje hacia la gloria rodeado de infinidad de rosas rojas, es decir, multitud de mártires y de una innumerable cantidad de azucenas, porque azucenas parecían los ejércitos de los ángeles, de los confesores y de las vírgenes que le daban escolta (de la Vorágine 1992, I: 479).

- Lirio:

El lirio blanco y la azucena muchas veces han sido interpretados como una misma flor⁹⁹. El lirio es símbolo de pureza, castidad y es la flor de la Virgen (Ferguson, 1980: 33), y del mes de María (Réau, 2000: 3, 162). Se representa en sus distintas variedades: *lirio blanco*: relacionado con la pureza de Cristo y de la Virgen, asociado a San José, e indica la pureza de corazón; *lirio azul*: representa el dolor de María; *lirio escarlata*: asociado a la Pasión de Cristo (Impelluso, 2003: 110). *Lirio hediondo o íride*: es un atributo Mariano que alude al dolor de la Virgen por la muerte de su hijo; *lirio de los valles o muguete*: por ser una de las primeras flores que anuncia la primavera está relacionado con el Adviento; también es un símbolo Mariano, en especial de la Inmaculada Concepción (Ferguson, 1980: 34).

A continuación se presenta otras flores que aluden a la Virgen María:

⁹⁹ Como se puede observar al comparar diferentes versiones de la Biblia. Asimismo, en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant los términos *lirio*, *azucena* y *lis* tienen una misma entrada (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 651); y en los textos escritos en inglés, la palabra *lily* designa tanto al lirio como a la azucena (Ferguson, 1980: 33).

-Jazmín¹⁰⁰: por su blancura y aroma es considerado un atributo de la Virgen, evoca Su candor y pureza; también se le atribuye aspectos positivos como gracia, elegancia y amor divino (Ferguson, 1980: 33).

-Flores de azahar: evocan la pureza, por ello tradicionalmente acompañan a las novias (Ferguson, 1980: 36).

-Narciso: tiene un doble significado, positivo y negativo, pues se asocia con el triunfo del amor divino, el sacrificio y la vida eterna; pero también con el egoísmo y el pecado (Ferguson, 1980: 34).

- Violeta: modestia y humildad (Réau, 2000: 3, 162). San Bernardo llama a la Virgen “violeta de humildad” (Ferguson, 1980: 40).

- Crisantemo:

El crisantemo es una planta originaria de China (imagen 86), donde se ha empleado de manera ornamental desde hace más de dos mil años; de China pasó a Japón, en ambos lugares es considerada emblema otoñal y significa larga vida y erudición. Según la tradición, guarda el secreto de la vida eterna. Su nombre significa flor de oro, viene del griego *chrysos* (oro) y *anthos* (flor)¹⁰¹. Es el emblema de la casa imperial del Japón. La forma de su flor es regular y sus pétalos están dispuestos a manera de rayos de sol. El crisantemo por su aspecto de flor radiada, es ante todo un símbolo solar (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 357).

Esta planta fue introducida en Europa a fines del siglo XVIII. En muchos países de occidente, en especial en España y en México, las flores de crisantemo se utilizan

¹⁰⁰ Es considerado la flor del Paraíso, si está acompañado de rosas adquiere el significado de la fe (Impelluso, 2003: 101).

¹⁰¹ Diccionario de la Lengua Española (RAE: 2002).

como ofrenda para adornar las tumbas en los días de todos los santos y de difuntos, que se celebran respectivamente los días 1 y 2 de Noviembre.



Imagen 86: Crisantemo. Dalmática negra.
Detalle. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

GRANADA

Es un fruto del Asia occidental que tiene la apariencia de estar coronado. Fue conocida desde la antigüedad por los egipcios, los asirios la consideraron fruta sagrada. Para los hebreos representaba la fertilidad y el renacimiento continuo por sus numerosos granos. En Grecia fue un atributo solar, símbolo de fertilidad, germinación y crecimiento, se creía que las granadas habían brotado de la sangre de Dionisos, y era uno de los atributos de las diosas Afrodita y Hera que simbolizaba la fecundidad y la

abundancia. La granada estaba asociada a la inmortalidad¹⁰² en relación al mito de Perséfone y su retorno a la vida; también tenía un aspecto negativo, pues cuando ella probó sus semillas y rompió su ayuno en el mundo de Hades, quedó condenada a permanecer en él la mitad del año (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 538).

En Roma estaba relacionada con Venus, la fertilidad, la prosperidad y el matrimonio, por eso el tocado de la novia estaba formado por ramas del granado (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 538).

La granada aparece en la *Iconología* de Ripa como atributo de la Concordia (imagen 87), representada por una hermosa mujer que sostiene, con su mano derecha, un cuenco con un corazón y una granada y menciona que

The Heart and the Pomegranate denote Concorde, because the Pomegranate is full of little Grains, closely united, besides, the Pomegranates love one another to that degree, that if the Roots be separated, they mutually twist together again (Ripa, 1709: 14).

La descripción de Ripa está asociada a la interpretación de los padres de la Iglesia según la cual, la granada por su forma redonda y cerrada personifica a la Iglesia en sí misma, que reúne a sus fieles, un grupo diverso, representado por las semillas en su interior (Tervarent 2002: 277).

¹⁰² De allí deriva que en el arte cristiano la granada también esté relacionada con la esperanza en la inmortalidad y la resurrección (Ferguson, 1980: 37).



Imagen 87: Concordia (*Concordia. Concord*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 56)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa014b.htm>

Asimismo, en la iconografía cristiana la granada es símbolo de Cristo, de Su amor y de la inmortalidad, porque en su interior hay semillas que se convertirán en árboles que darán frutos nuevamente. Desde la Edad Media apareció constantemente en escenas de la Virgen con el Niño, la granada sostenida por el Niño Jesús simbolizaba la resurrección, y en manos de la Virgen aludía a la castidad¹⁰³. También está asociada a la eternidad, la esperanza en la inmortalidad y la resurrección (Ferguson, 1980: 37), la concordia y la paz. San Juan de la Cruz ve en los granos de la granada el símbolo de las perfecciones divinas en sus efectos innumerables; a lo que añade la redondez del fruto como expresión de la eternidad divina, y la suavidad del jugo como la del gozo del alma que ama y que conoce (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 538).

¹⁰³ En el *Cantar de los Cantares* se lee “Un jardín cerrado eres, hermana mía, mi prometida, un jardín cerrado, una fuente sellada. Tu plantel forma un vergel de granados y los frutos más excelentes (Cant. 4, 12-13).

HOJA DE ACANTO

La hoja de acanto es larga y simboliza la planta que crece en tierra virgen. Existen dos interpretaciones simbólicas que son de diferente origen y cronología, pero que no se excluyen sino mas bien se superponen. El origen de su empleo como motivo decorativo está en la antigua Grecia, desde donde se difundió. En la tradición clásica el acanto cultivado, verde y jugoso, se adaptaba a la inmortalidad propia del mundo pagano, representaba las artes y se vinculaba con el triunfo y la gloria. En el cristianismo el acanto silvestre, espinoso, está relacionado con el sufrimiento, sus espinas simbolizan dolor y penitencia, y alude a la inmortalidad del alma y a la virginidad (Quiñones, 2002: 81-83).

JARRÓN CON FLORES

Se trata de un recipiente de forma redondeada que recuerda las ánforas y las cráteras clásicas (imagen 88). El jarrón con flores blancas evoca la Anunciación de la Virgen María, y es un elemento que generalmente acompaña las representaciones del tema. Está asociado al carácter divino de la maternidad de María como receptáculo del Verbo y como fuente de la vida, *Fons Vitae*, que contiene en sí misma la esencia divina. En las Letanías Lauretanas se compara a María con un vaso sagrado, porque recibió al Espíritu Santo. También remite al protagonismo de la Virgen como mediadora entre el Padre y el Hijo.



Imagen 88: Crátera con tres flores. Casulla de luto.
Detalle. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

LAUREL

En el mundo clásico era el símbolo de Apolo¹⁰⁴, dios de la luz, protector de la sabiduría, la creación artística, la poesía y la música.

Ovidio, después de la metamorfosis de Dafne, hace decir al dios: “Si tú no puedes ser mi esposa, serás al menos el árbol de Apolo. Laurel, tú engalanarás siempre mis cabellos” (Tervarent, 2002: 197).

Precisamente por su relación con Apolo es que se convirtió en distinción de poetas y músicos relevantes y era empleado en los rituales de purificación. Estaba asociado a la alegría así como a la victoria, la gloria y el honor razón por la que los atletas competían por una corona de estas hojas. En Roma acompañaba a Júpiter y a los emperadores y

¹⁰⁴ El mito de Apolo y Dafne relata la transformación de la ninfa en un árbol de laurel que luego fue consagrado al dios.

generales que regresaban victoriosos de la guerra eran coronados con laurel. Fue venerado como árbol sagrado y protector contra los rayos hasta la Edad Media.

El laurel es símbolo de la castidad y estuvo consagrado a las vírgenes vestales (Ferguson, 1980: 33). Probablemente por el verdor permanente de sus hojas se convirtió en un atributo de la Virtud “que ya de por sí representa el final victorioso de un combate” (Tervarent, 2002: 197), esta idea se mantiene en la *Iconología* de Ripa donde aparece representada como una joven mujer alada que sostiene con una de sus manos una corona formada con hojas laurel (imagen 89), y se señala que:

La corona de laurel (en la mano de la Virtud) significa que, así como el laurel se mantiene siempre verde y nunca es alcanzado por el rayo, de igual manera la virtud muestra un vigor constante y no se deja abatir por adversario alguno (citado por Tervarent, 2002: 197).



Imagen 89: Virtud (*Virtu. Virtue*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 315)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa079b.htm>

Asimismo, en la *Iconología* de Ripa la corona de laurel, sostenida por una victoria alada, forma parte del emblema Roma Victoriosa (imagen 90), está acompañada de la siguiente nota explicativa:

Rome sitting upon three Targets; with her right Hand She holds a Spear; behind Rome stands wing'd Victory, her Foot on a Globe putting a Laurel-Crown on her head... (Ripa, 1709: 44)

Asimismo, como símbolo de la victoria, las ramas de laurel son constantemente representadas en la iconografía cristiana, en especial formando una corona que rodea al *Agnus Dei* (imagen 91), al Cordero Divino o a otros motivos iconográficos. El laurel está asociado a la inmortalidad, debido a que sus hojas no se marchitan (Ferguson, 1980:33), y también a la victoria interior.



Imagen 90: Roma Victoriosa (*Roma Vittoriosa. Victorious Rome*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 173)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa044b.htm>



Imagen 91: *Agnus Dei* rodeado por una corona de ramas de laurel. Casulla del *Agnus Dei*. Detalle. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

MONOGRAMA DE CRISTO

El monograma *IHS* (imagen 92) es propio de la Iglesia latina, se encuentra en manuscritos de los primeros siglos cristianos y fue popularizado por el franciscano San Bernardino de Sena, devoto del santísimo nombre de Jesús, a principios del siglo XV (ERC, V, 1953: 1199).

El monograma está formado por la primera, segunda y la última letra del nombre de Jesús en griego *IHSUS* o *IHCUC*, y corresponde a las letras griegas *iota*, **I**; *i* latina; *eta*, que se escribe en mayúscula **H**; y *sigma*, que se representa indistintamente en el alfabeto griego como **S** o **C** (Ferguson, 1980: 150). Existen diversas interpretaciones

populares sobre su significado que demuestran que el sentido original se ha olvidado, la más difundida es la de *Iesus Hominum Salvator* (Jesús Salvador de los Hombres), la *Enciclopedia de la Religión Católica* señala claramente el error, también se adaptan las expresiones *In Hoc Signo*¹⁰⁵, e *In Hoc Salus*¹⁰⁶ (ERC, IV, 1953: 366).

En la práctica, San Ignacio de Loyola, Superior General de la Compañía de Jesús, lo tomó como insignia y distintivo de la orden, aunque nunca lo hizo oficialmente. El *IHS* inscrito dentro de un círculo y rodeado por los rayos del sol es el símbolo de los jesuitas.



Imagen 92: Monograma de Cristo. Casulla gótica blanca
Detalle. Siglo XX. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

¹⁰⁵ Según la tradición, antes de la batalla del Puente Milvio (312) Constantino vio en sueños una cruz en el cielo –algunas versiones refieren que en realidad se trataba del Crismón (XP) acompañado del monograma de Cristo, IHS (abreviatura de la frase *In Hoc Signo Vinces*: con este signo vencerás)-. Antes de la batalla sustituyó los viejos lábaros (estandartes del ejército romano) por el nuevo símbolo y logró convencer a los cristianos para que lo apoyen. Es gracias a este milagro, conocido como el sueño de Constantino, que venció a Majencio y se hizo emperador de occidente.

¹⁰⁶ La frase se traduce como “En ésta [cruz] está la salvación”.

OLIVO

El olivo es un árbol de gran riqueza simbólica. “Egipcios, hebreos, fenicios, cretenses y griegos lo consideraron como árbol sagrado y símbolo de la sabiduría... y se le identificaba con la vida y con la eternidad debido a su extraordinaria longevidad” (Rincón: 2007:73). El mundo greco-latino está lleno de mitos en los que aparece el olivo, en las culturas clásicas de la cuenca mediterránea fue consagrado a Atenea¹⁰⁷, diosa de la sabiduría, la justicia y la guerra, y fue ella quien enseñó a los griegos su cultivo y la fabricación de aceite. En Grecia se tejían con olivo coronas triunfales que se colocaban en la cabeza de los atletas vencedores, como reconocimiento de su victoria. Según la leyenda, Rómulo y Remo fueron amamantados por una loba a la sombra de un olivo.

La joven vestida de oro que lleva una corona de olivo es el emblema de la Preservación (imagen 93) según Ripa y hace la referencia que “...*the Gold and Olive signify preservation*” (Ripa, 1709: 16).

Desde la antigüedad, la rama de olivo ha sido reconocida como emblema de la paz (Ferguson, 1980: 35). En la iconografía judeo-cristiana, se identifica con aquella que llevó la paloma al arca de Noé para demostrar que el mundo estaba apto para el hombre, sellando la paz entre Dios y la humanidad (Génesis 8, 11). Una paloma con una rama de olivo en su pico también puede representar el alma del difunto que parte en paz con Dios (Ferguson, 1980: 35).

¹⁰⁷ El olivo está asociado al triunfo de Atenea sobre Poseidón. Ella arrojó su lanza en una roca de la que nació el primer olivo que, según la tradición, se conserva como un tesoro detrás del Erecteion, parece que son sus retoños los que hoy en día aun se ven en la Acrópolis (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 775).



Imagen 93: Preservación (*Conservatione. Preservation*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 63)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa016b.htm>

Igualmente se debe mencionar que, cuando Jesús llegó a Jerusalén el “Domingo de Ramos” fue recibido y aclamado por la gente con palmas y ramas de olivo en señal de triunfo, igualmente antes de su Pasión subió a orar al Monte de los Olivos, en el Huerto de Getsemaní, y según una vieja leyenda, la cruz de Cristo, está hecha de olivo y cedro (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 776).

El olivo también está asociado a la Virgen Inmaculada, y forma parte del conjunto de símbolos que la rodean junto con la rosa y otras flores, el espejo, la torre, el trono, etc. Simboliza la paz, la concordia y la felicidad.

PALMERA

Becker indica que la palmera, en especial la datilera, era identificada en Babilonia como el árbol de los dioses, y en Egipto estaba vinculada al árbol de la vida (Becker, 2003: 247). En el mundo clásico, la palmera estaba asociada con el nacimiento de Apolo, hermano gemelo de Artemisa, que aconteció en la isla de Delos. Se le consideraba símbolo de la victoria, especialmente en Roma, debido a la capacidad que tienen sus ramas para soportar grandes pesos sin que el tronco se incline. Alciato retoma esta idea de la antigüedad y asevera que la palmera es un símbolo de resistencia porque “cuanto más se le carga, más peso soporta” (Tervarent, 2002: 419). La hoja de la palmera, la palma, era ofrecida a los vencedores como emblema de victoria, y llevada en triunfo, pues “la palma pasa de la victoria al triunfo, que es su consagración” (Tervarent, 2002: 417).

La palma, el olivo y el laurel son símbolos de honor y victoria, así en la *Iconología* de Ripa, el emblema de la Victoria (imagen 94) es descrito como:

A young Lady cloth'd in Gold; Wings on her Shoulders, holding in her right Hand, a Garland of Laurel, and Olive; in her Left, a Palm-branch, fitting upon a Multitude of Trophies of Arms, and Spoils of Enemies of all sorts. The Laurel, Olive and Palm, were signs of Honour and Victory, among the Antients, as Their Medals shew (Ripa, 1709: 52).



Imagen 94: Victoria (*Vittoria. Victory*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 203)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa051b.htm>

El Paraíso es caracterizado mediante la imagen de una palmera en alusión a un oasis en el desierto (Réau, 2000: 161). En la iconografía cristiana la palmera y la palma están asociadas a la vida eterna y la resurrección debido al verde perenne de sus hojas a pesar de crecer en el desierto, con muy poco agua (imagen 95). Cuando Jesús llegó a Jerusalén el “Domingo de Ramos” fue recibido y aclamado por la gente con palmas y ramas de olivo en señal de triunfo (Juan 12, 12-13). La palmera está asociada a la imagen de la Virgen María por el pasaje del Cantar de los Cantares: “Tu talle se parece a la palmera; tus pechos a los racimos” (Cant. 7, 8); y es una de sus Letanías. También es un atributo de la virtud como se puede leer en el Salmo 92, 13: “el justo prosperará como la palmera” (Tervarent, 2002: 417). Asimismo, la hoja de palma es atributo de los mártires y simboliza el triunfo sobre la muerte, la victoria de la fe y las recompensas

prometidas. La *Enciclopedia de la Religión Católica* señala que también simboliza el triunfo sobre las tentaciones y los peligros de la vida (ERC, VI, 1954: 1319).



Imagen 95: Palmera rodeada de pámpanos, hojas de vid y espigas. Dalmática.
Detalle de la columna. Siglo XVI. Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio (2003)

PALOMA

“En Oriente Próximo estuvo vinculada a la diosa de la fertilidad Ishtar... [estuvo] Consagrada a la diosa Afrodita entre los griegos” (Becker, 2003: 247), y eran criadas en sus santuarios. En Roma pasó a ser atributo de Venus, aunque en este caso eran dos y representaban a la pareja amorosa. Así, durante la Edad Media la paloma se veía como

atributo de la lujuria y de las caricias amorosas. Contradictoriamente, en esa misma época, la imagen de dos palomas que se miraban frente a frente representaba la concordia (Tervarent, 2002: 421-422).

La iconografía judeo-cristiana identifica la paloma con aquella que llevó la rama de olivo a Noé, cuando finalizó el Diluvio, para demostrar que el mundo estaba apto para el hombre. En el arte paleocristiano, representaba el alma de los cristianos bautizados que bebían de la fuente de la vida, la *Enciclopedia de la Religión Católica* señala que en el pasado la paloma simbolizó al propio Jesucristo (ERC, V, 1953: 1182), por representar el “alma inocente blanqueada por la penitencia o purificada por la muerte” (Réau, 2000: 3, 101).

La paloma blanca representa la pureza, la castidad, la fidelidad conyugal, y encarna al Espíritu Santo (imagen 96), surgido del amor mutuo entre Dios Padre y Jesús, como tal es representado en las escenas de la Anunciación y del Bautismo de Jesucristo pues

Una vez bautizado, Jesús salió del agua. En ese momento se abrieron los Cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba como una paloma y se posaba sobre él. Al mismo tiempo se oyó una voz del cielo que decía: *Este es mi Hijo, el Amado; éste es mi Elegido*” (Mateo 3, 16-17)

También es un atributo de la Virgen en referencia al pasaje del Cantar de los Cantares: “pero una sola es mi paloma, mi toda perfecta. Ella es la única hija de su madre, la preferida de la que la engendró...” (Cant. 6, 9), y es símbolo de la Iglesia, en el que el rojo de sus patas señala la sangre de los mártires (Réau, 2000: 3, 101).



Imagen 96: Paloma del Espíritu Santo rodeada de resplandores.
Mitra. Detalle. Siglo XVII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

PAVO REAL

Debido a su enorme cola, semicircular, fue considerado símbolo solar. Fue el ave de Hera en Grecia (esposa de Zeus) y de Juno en Roma (esposa de Júpiter), donde se consideraba que Juno era la diosa que velaba por los matrimonios, es así que el pavo real pasó a ser símbolo de la concordia conyugal (Tervarent, 2002: 424). Tuvo carácter “apotropaico, todopoderoso contra el mal de ojo”, y representó la inmortalidad celestial, forma en la que fue asimilado por el Cristianismo (Réau, 2000: 3, 103). Las manchas en su cola se relacionaron por su origen mitológico con los mil ojos de Argos¹⁰⁸, luego se asociaron con la omnisciencia de Dios, es decir, su infinita sabiduría (imagen 97).

¹⁰⁸ Según la leyenda, las características manchas en la cola del pavo real son los ojos de Argos, puestos por Hera en la cola del animal (Réau, 2000: 3, 103).

Para la iconografía cristiana, el pavo real estaba asociado con la inmortalidad del alma debido a la creencia que cada otoño perdía sus plumas y que renacían en primavera, también pasó a ser símbolo del renacimiento espiritual y de la Resurrección de Cristo. Asimismo está relacionado con el alma incorruptible, debido a que se consideraba que su carne no se descomponía con el paso del tiempo (San Agustín en *La Ciudad de Dios*, citado en Réau, 2000: 3, 103-104).



Imagen 97: Pavo real. Mitra. Detalle. Siglo XVII.
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

El pavo real también tuvo una connotación negativa, durante la Edad Media fue emblema de la vanidad y personificaba la soberbia. Forma parte del emblema moral de la Arrogancia en la *Iconología* de Ripa, donde aparece llevado bajo el brazo izquierdo de una mujer que tiene las orejas deformes (imagen 98), y en el texto explicativo se lee “*the peacock thews valuing ones self, and despising others*” (Ripa, 1709: 26), en el que se alude a la fuerza muscular del pavo real como la valoración de uno mismo, y el desprecio hacia los demás.



Imagen 98: Arrogancia (*Arroganza. Arrogance*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 26)

<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa007b.htm>

PELÍCANO

El pelícano es un ave marina que posee una membrana que forma una bolsa en la parte inferior de su pico, que le sirve para recoger peces que luego ofrece a sus pichones quienes los toman directamente de dicha bolsa. Esta práctica natural dio origen a la antigua creencia de que el pelícano amaba tanto a sus polluelos que se hería el pecho para alimentarlos con su sangre (imagen 99).

Se leía en los bestiarios que el pelícano se abría el pecho a picotazos para alimentar a sus crías hambrientas, tal como Jesús en la cruz, dando su sangre para redimir a la humanidad caída. Según otra versión [...] la hembra del pelícano hacía resucitar con la sangre de su corazón a sus crías muertas por el macho (Réau, 2000: 3, 116).



Esta leyenda es una transposición de otra anterior que hace referencia a la leona, correspondiente también a la Edad Media cuando se creía que ésta paría sus cachorros

muertos, y que durante tres días los cuidaba, transcurrido ese tiempo llegaba el león y con su aliento les daba la vida.



Imagen 99: Pelicano en el momento de abrir su pecho. Capa pluvial, terno blanco. Detalle del capillo. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

El pelícano está asociado a la caridad, la piedad y la compasión y es ese el sentido que se recoge Ripa, pues se refiere a este animal con las frases “*The pelican [denotes] Charity*”, también “*is the true emblem of Compassion*” (imágenes 100 y 101), y hace referencia a la leyenda citada en el párrafo anterior (Ripa, 1709: 11, 14).

	
<p>Imagen 100: Bondad (<i>Bonta. Good Nature</i>) Fuente: Ripa (1709: fig. 42) http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa011b.htm</p>	<p>Imagen 101: Compasión (<i>Compassione. Compassion</i>) Fuente: Ripa (1709: fig. 53) http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa014b.htm</p>

El Cristianismo le da un doble significado, puede representar a Jesucristo o a Dios Padre. En el primer caso se identifica como una imagen Cristífera que alude al amor de Cristo y simboliza Su Pasión; también como una prefiguración del sacramento de la Eucaristía debido a que Jesucristo alimenta a los hombres con su carne y su sangre para salvarlos. Asimismo existe una referencia bíblica en el Salmo 102, 7 "Me parezco al pelícano del desierto..."; que es aceptada como una alusión a Cristo, que fue desarrollada por los teólogos medievales y difundida por la literatura. La otra interpretación se refiere a Dios Padre que se sacrificó entregando a Su único Hijo y lo resucitó tres días después de su muerte (Réau, 2000: 117).

VID

Las imágenes de la vid, sus hojas, pámpanos y los racimos de uvas han sido un motivo frecuente en el arte y la arquitectura. Desde la Antigüedad la vid era considerada

una planta sagrada. La vid fue identificada por los pueblos antiguos de Oriente con la "planta de la vida", mientras que los griegos consideraban que era un regalo de Dionisos, quien enseñó a los hombres su cultivo y la fabricación del vino. Dionisos era el dios de la vegetación, el vino y la embriaguez, estaba coronado con pámpanos y sostenía un racimo de uvas, y según la tradición, él encarnaba el otoño y la inmortalidad ya que moría cada año para renacer en primavera. En Roma se le llamó Baco.

Así la importancia de la vid pasó a Israel y por éste al Cristianismo. Es uno de los símbolos más importantes de la Biblia, expresa la relación entre Dios y Su pueblo (Ferguson, 1980: 39). Es un emblema de Cristo según Su palabra: “Yo soy la vid y vosotros los sarmientos. El que permanece en Mí y Yo en él, ese da mucho fruto, porque sin Mí nada podéis hacer” (Juan 15, 5). La planta con el racimo de uvas, alude directamente a la Última Cena. Es el símbolo de la Eucaristía, representa el sacrificio, la sangre de Cristo y la fecundidad.

El dulce brebaje de la vid juega un papel importante en el sacramento eucarístico [...]. La propia embriaguez dionisiaca, interpretada en el sentido místico de una ofuscación de la razón frente a la experiencia divina (Ficino), es un tema antiguo ya tratado, por ejemplo, por San Jerónimo, al referirse a Noé ebrio como una prefiguración de Cristo entregado a la Pasión [...] (Stastny, 1999: 237-238)

– *Racimo de uvas*

Conjunto de uvas que pende de un sarmiento. Es un atributo del otoño. San Agustín compara a Jesucristo con el racimo de uvas de la Tierra Prometida que fue llevada por los emisarios de Moisés de la tierra de Canaán (Réau, 2000: 3, 161). De esta interpretación se desprende el tema iconográfico conocido como el “Lagar Místico” en el que Jesucristo es representado en el momento en el que es prensado como un racimo de uvas en el lagar, en una clara alusión eucarística que relaciona directamente su sangre con el vino.

– *Pámpano o sarmiento*

Es el brote tierno y joven de la vid, representa a los fieles (imagen 102).



Imagen 102: Vid: pámpanos con hojas y flores.

Detalle casulla gótica. Siglo XX. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

– *Vino*

Producto del jugo fermentado de las uvas exprimidas. En el mundo antiguo, el color del vino estaba asociado con la sangre y era considerado el elixir de la vida y de la inmortalidad. Representaba la sangre de Dionisos, también el conocimiento y la iniciación, por su efecto embriagador.

El vino es mencionado muchas veces en la Biblia como símbolo de fiesta, alegría y amor. En el Antiguo Testamento está relacionado con las bendiciones que Dios entrega al hombre, y con el episodio de la embriaguez de Noé. En el Nuevo Testamento

participa del primer milagro de Jesús en su vida pública, cuando convierte el agua en vino en las Bodas de Caná, como prefiguración eucarística. En el momento que celebró la Última Cena adjudicó un sentido más profundo al vino al pronunciar las palabras: “Esta es mi sangre, sangre de la alianza que será derramada por vosotros...” en alusión a Su sacrificio (Juan 22, 20), así el vino es la sangre de Jesucristo gracias al milagro de la Transubstanciación, milagro que se repite cada vez que se celebra la eucaristía.

La planta de la vid asociada con las espigas, así como los pámpanos, hojas y racimos de uvas aparece muchas veces representada en la *Iconología* de Ripa, tal como se aprecia en *Campania Felix* (imagen 103), como el atributo que acompaña a Baco, mientras que Ceres está acompañada por espigas. Es el emblema que simboliza la abundancia del pan y el vino como se señala en la nota “*All this denotes abundance of Bread and Wine; they not yielding to one another, as to their Productions*” (Ripa, 1709: 46).



Imagen 103: Campania Felix (*Campagna Felice*)

Fuente: Ripa (1709: fig. 181)

http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa_046b.htm

Capítulo IV

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA INDUMENTARIA LITÚRGICA EN LA CATEDRAL DE LIMA

4.1 ANTECEDENTES

4.1.1 LAS CASULLAS DEL SIGLO XVI

Los ornamentos litúrgicos correspondientes al siglo XVI son muy escasos, sin embargo, en la colección de la Catedral de Lima se encuentran algunas piezas de este período que son de origen europeo, entre las que se cuentan dos casullas que han sido identificadas, por los motivos iconográficos que ostentan, como la *Casulla de los Apóstoles* y la *Casulla de las palmeras*, así como el *Conjunto de ornamentos de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo*.

4.1.1.1 CASULLA DE LOS APÓSTOLES¹⁰⁹

Dimensiones: 108 x 65 cms.

Descripción técnica:

Casulla de procedencia española¹¹⁰. En la actualidad tiene forma de guitarra, con ligeras escotaduras cóncavas en la mitad superior de la sección de la espalda, en la zona correspondiente a los brazos, que son un poco más amplias en la sección delantera.

¹⁰⁹ Es interesante anotar que en la actualidad el modelo de la casulla de los Apóstoles está vigente, se produce y se puede encargar su confección.

¹¹⁰ Ornamentos litúrgicos con características similares, tanto técnicas como formales, han sido estudiados por Francisco Ortega Romero (1989), Ana María Ágreda Pino (1998) y Manuel Pérez Sánchez (1999), quienes afirman que las prendas son originarias de España y que corresponden a la primera mitad del siglo XVI.

La parte inferior es redondeada, y sugiere que esta forma no corresponde a la original, debido a que la columna está recortada siguiendo este contorno¹¹¹, en lugar de presentar terminación recta. Ha sido confeccionada en terciopelo de color rojo, cosido a mano. La columna está formada por una cenefa de imaginería bordada, característica del siglo XVI que ha sido aplicada en la parte central de ambas caras. Un galón delgado y dorado remata todo el rededor, y también forma las *clavi* que flanquean la columna.

La cenefa de imaginería bordada está confeccionada en lino, y presenta una lista plateada muy delgada en los orillos paralelos a la urdimbre. Su estructura es de damasco con hilos de plata y seda de colores, con diversos motivos geométricos como rombos, rectángulos y semicírculos, así como motivos vegetales, que definen compartimientos rectangulares sucesivos dispuestos verticalmente, tres en la espalda y dos en el pecho, separados por una banda horizontal plateada, muy fina. Allí se enmarcan cinco hornacinas que en el interior presentan un personaje bordado¹¹², claramente individualizado.

Cada una de las hornacinas está rematada con arco de medio punto apoyado sobre capiteles-imposta. La rosca del arco está decorada con cuatro rombos separados por tres círculos. Sobre el arco, en la parte exterior, hay motivos vegetales que se abren a cada lado formando una voluta que recuerda los grutescos *a candelieri*, y señalan un elemento central ligeramente trilobulado que forma el eje vertical.

¹¹¹ Al describir una casulla del siglo XVI, de características muy similares, Pérez Sánchez menciona que su forma era por lo general de “líneas rectas” (Pérez Sánchez, 1999: 219). Este dato, sumado a la evidencia física constatada en el análisis material de la Casulla de los Apóstoles, permite tener la certeza respecto a su forma original.

¹¹² Respecto a la ornamentación Pérez Sánchez afirma que “La imaginería es [...] la protagonista de casi todas esas piezas. Se dispone en cenefas centrales, enmarcadas en capilletas con arquitectura...” Asimismo indica que “la cenefa de la casulla del siglo XVI solía constar de dos capilletas en el anverso y tres en el reverso.” También dice que “dicha imaginería se concreta y distribuye de la siguiente forma: en el anverso, San Pedro, San Juan y Santiago, y en el reverso, San Pablo y San Bartolomé. Todos ellos se acompañan de sus característicos atributos...” (Pérez Sánchez, 1999: 219 y 221).

Las hornacinas poseen un espacio interior que en el fondo presenta rombos divididos en cuatro. El pavimento del piso es ajedrezado de diferentes colores, en disposición oblicua para reforzar el efecto de perspectiva. Cada piso, sin embargo, posee un número diferente de cuadros y distinta combinación tonal.

Las carnaciones, la vestimenta y los atributos de los personajes están bordados en punto de matiz; las carnaciones lo están con hilos de seda de colores y, tanto la vestimenta como los atributos, combinan hilos de seda de colores e hilos de oro. Los pliegues de las túnicas y de los mantos están trabajados de manera prolija sobre la tela, y logran efectos por la gradación de tonos. Los rasgos fisonómicos de los rostros están muy detallados y han sido *pintados a la aguja*, es decir que están bordados con hilos de seda de diferente color. Mediante puntadas muy finas se mezclan los diferentes matices llegando a producir un efecto parecido al que resulta del empaste de los colores aplicados con el pincel. El contorno, perfilado con cordoncillo de oro, plata y seda, intensifica el efecto de relieve.

Descripción formal:

Dentro de cada hornacina, ocupando todo el espacio vertical, se encuentra la imagen de un Apóstol representado de cuerpo entero y de pie. Su rostro tiene barba, lleva el cabello largo, una aureola dorada alrededor de la cabeza que señala su santidad, viste túnica talar que deja ver los pies descalzos, y lleva un manto sobre los hombros. Con la mano derecha porta su atributo¹¹³ característico, y con la otra sujeta un libro que alude al Evangelio; solo uno, el que está ubicado en la hornacina superior de la sección delantera, no tiene barba ni lleva libro y sostiene su atributo con la mano izquierda.

¹¹³ La iconografía asignó a los Apóstoles sus atributos durante el siglo XIII (Becker, 2003: 52).

Cada Apóstol está representado en primer plano y parece adelantarse del fondo a un espacio que se hace evidente por el tratamiento del piso.

En la sección de la espalda se reconoce, en primer término, a San Pablo. Su rostro está en posición de tres cuartos, se dirige hacia su derecha, su frente y aureola están mutiladas debido a la escotadura abierta para el cuello de la casulla. El Apóstol está vestido con una túnica roja y lleva una capa azul amplia que cubre sus hombros, forma pliegues que dejan ver sus manos, y termina en punta en la parte inferior. Con la mano derecha sujeta la espada, dirigida hacia abajo, mientras que con la izquierda sostiene el libro contra su cuerpo.

En la hornacina central, San Bartolomé mantiene la misma posición pero, a diferencia del anterior, su cabeza está ligeramente inclinada hacia abajo. Su túnica también es roja, sobre ella va una capa azul amplia que cae suavemente y forma pliegues que permiten ver sus manos. Con la derecha sostiene el cuchillo con la hoja dirigida hacia arriba, y con la izquierda un libro, pegado a su cuerpo.

San Andrés se ubica en la última hornacina. Su rostro está en posición de tres cuartos hacia su izquierda, ligeramente inclinado hacia abajo. Viste túnica roja y lleva una capa verde amplia que cubre sus hombros, cruza de manera horizontal su pecho y forma pliegues que dejan ver sus manos. En la mano derecha lleva la cruz en aspa que apoya sobre el hombro, mientras que con la izquierda sujeta un libro contra su cuerpo. No se aprecia el tercio inferior del Apóstol, tampoco el piso, debido a que la columna ha sido recortada para ser adaptada a la forma redondeada de la casulla (imágenes 104, 105 y 106).



Imagen 104: Casulla de los Apóstoles (espalda). Siglo XVI
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 105: San Pablo. Casulla de los Apóstoles (detalle de la espalda). Siglo XVI
Se observa la frente mutilada por la escotadura para el cuello. Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 106: San Bartolomé. Casulla de los Apóstoles (detalle de la espalda).
Siglo XVI. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

La sección delantera presenta en el segmento superior a San Juan Evangelista, con el rostro en posición de tres cuartos hacia su izquierda. Está vestido con túnica amarilla, una capa bicolor, verde y roja, que cubre sus hombros y forma pliegues, sus manos están a la vista, con la izquierda sujeta un cáliz dorado¹¹⁴.

En el segmento inferior está Santiago el Mayor, su rostro en tres cuartos se dirige hacia la izquierda. Ostenta el bordón¹¹⁵ que sujeta con la mano derecha y está tocado con un sombrero. Tanto el bordón como el sombrero lo caracterizan como peregrino. Sobre el pecho lleva una amplia capa roja terciada que deja ver su túnica azul. No se aprecian sus pies, tampoco el piso, debido a que la columna ha sido recortada para ser adaptada a la forma redondeada de la casulla (imagen 107).

Lectura iconográfica:

El significado de una casulla con la iconografía descrita es claro. Como se recuerda, los Apóstoles fueron escogidos y comisionados por Jesucristo como embajadores, capaces de revelar Su palabra, y se caracterizaron por su humildad. La presencia de estos personajes, bordados en una casulla roja usada en las celebraciones del nacimiento de los Apóstoles, refuerza el sentido de humildad y caridad que debe tener el sacerdote para actuar *in persona Christi*, así como la aceptación del yugo del Señor.

¹¹⁴ El cáliz alude al episodio en el que Aristodemos, un sacerdote pagano del templo de Diana, obligó a San Juan Evangelista a beber veneno de una copa (Schenone, 1992:528).

¹¹⁵ O bastón del caminante.



Imagen 107: Casulla de los Apóstoles (delantera). Siglo XVI
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Estado de conservación:

El estado de conservación general de esta pieza es relativamente bueno, tanto de los bordados como del tejido de soporte (terciopelo). Los daños más notorios son la pérdida y el desgaste de los hilos de seda de los bordados, en especial de los rostros de los Apóstoles, que deja a la vista la estructura de lino. Este problema ha sido ocasionado por el uso continuo de la prenda, tanto como por las características físicas de los hilos de seda que son extremadamente finos, y por la degradación fotoquímica producida por la exposición a la luz. Algunos hilos entorchados están sueltos y flotando como consecuencia de la pérdida de las puntadas con hilos de seda que los mantenían en su lugar. Se ha producido un ligero abolsamiento hacia la parte inferior debido a que el forro es ligeramente más pequeño que el soporte de terciopelo.

La casulla tiene entretela de lino grueso, y forro de tela de algodón con estructura tafetán de color marrón claro, ligeramente sucio y ennegrecido por el hollín. Es importante mencionar que ha sido intervenida en el pasado, y que se carece de información al respecto. Se puede advertir que el terciopelo no corresponde al momento de ejecución de la cenefa bordada que forma la columna, éste es muy brillante y de pelo corto; además, la columna ha sido recortada para adaptarla a la forma de guitarra, como se ha mencionado en párrafos anteriores.

Apreciación plástica:

En conjunto, la prenda muestra una armoniosa combinación tonal de contraste entre la columna y el soporte general de terciopelo rojo. Las finas bandas que delimitan la sección y bordean la casulla permiten observar tanto su composición armónica como

la intención de resaltar especialmente la zona bordada sobre fondo neutro, para definir el simbolismo del conjunto.

El tratamiento de la columna demuestra continuidad conceptual, pero no espacial. Gracias a las características del bordado al matiz en seda de colores, cada uno de los Apóstoles posee rasgos bien definidos que permiten su identificación, y resalta notoriamente sobre el fondo texturado de las hornacinas.

Cabe señalar que la *Casulla de los Apóstoles* fue una prenda de uso, por lo que cuando el ministro se revestía con ella para una ceremonia, una serie de aspectos secundarios pasaban a cumplir un rol importante, entre los que destacan: el volumen de su cuerpo, sus movimientos al realizar el oficio, la incidencia de la luz de las velas sobre la superficie brillante de la casulla, que generaba contrastes de luces y sombras. Estos aspectos debieron haber creado un efecto único en la feligresía al evocar la presencia de los Apóstoles como partícipes activos de la celebración, especialmente San Pablo y San Bartolomé que, al ubicarse en la sección de la espalda, a la altura del horizonte visual de la grey, se movían conforme lo hacía el oficiante.

4.1.1.2 CASULLA DE LAS PALMERAS

Dimensiones: 108 x 66cms.

Descripción técnica:

Casulla de procedencia europea. La sección de la espalda posee lados rectos en la parte superior, y se ensancha hacia la inferior, mientras que la sección delantera, que es bastante más corta, presenta escotaduras muy marcadas en la mitad superior y la parte

inferior se abre a manera de trapecio. La zona inferior es ligeramente curva. La pieza está confeccionada en lamé de plata y seda de color crema, las piezas están unidas por costura a mano. Las dos caras tienen características muy similares.

El contorno de la casulla está rematado por un galón dorado en el que se suceden lengüetas rectangulares con un extremo semicircular, imitando plumas superpuestas, cada una con cuatro cabujones de oro en orden decreciente; éste presenta una particularidad en cuanto a su orientación. El que corresponde al orillo se inicia en el centro inferior de ambas caras, en una lengüeta con los dos extremos redondeados, y se dirige hacia los hombros con el extremo semicircular hacia arriba; y el galón que forma las *clavi*, flanquea la columna, y la cierra en la parte inferior en ángulo recto insinuando un rectángulo, presenta la parte redondeada dirigida hacia abajo. En la columna se desarrolla un motivo central.

En su totalidad, la prenda ostenta bordado de realce con motivos vegetales que ha sido ejecutado con hilos dorados y plateados de diversa torsión, que enrollan un soporte rígido de pergamino, fijado a la tela de base mediante pequeñas puntadas alrededor. En algunas zonas, especialmente aquellas que forman las espigas, el relieve se ha conseguido mediante el empleo de un alma formada por hilos de algodón. Presenta, además, aplicaciones de engastes metálicos, cabujones dorados, canutillos y perlas de oro.

Descripción formal:

La columna presenta una palmera que ocupa casi todo el espacio, nace de una base vegetal situada en el tercio inferior, y de la que también brotan espigas de trigo. El

tronco de la palmera es recto, esbelto y alto, y marca el eje de la composición. Está rodeado por hojas de vid, sarmientos y racimos de uvas hechos con perlas de oro. Las palmas, distribuidas simétricamente y de manera semi-radiante, forman el penacho. Debajo de la base vegetal se observan ocho hojas lanceoladas que se proyectan hacia adelante y crean un espacio. En la sección de la espalda, sobre el penacho de palmas, hay un conjunto de ocho ramas con hojas y brotes de olivo que está limitado, en su parte superior, por el borde del cuello de la casulla (imagen 108).

Hacia los orillos, a los lados de las *clavi*, se encuentran dos palmeras de menores proporciones que ocupan poco más de un tercio de la zona inferior. Ambas ostentan las mismas características que la palmera central, y brotan de una pequeña base vegetal de la que surgen también hojas lanceoladas y espigas de trigo. De su penacho emergen tallos con hojas lanceoladas y sarmientos, distribuidos de manera paralela a las *clavi* en la espalda. En la sección delantera, sobre el penacho de palmas, hay sólo una hoja lanceolada y una suerte de lazo. El espacio es estrecho debido a las escotaduras para los brazos. En la zona de los hombros, los tallos que se prolongan desde la espalda presentan formas ondulantes (imagen 109).



Imagen 108: Casulla de las palmeras (espalda). Siglo XVI
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 109: Casulla de las palmeras (delantera). Siglo XVI
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Lectura iconográfica:

El simbolismo de la Casulla de las Palmeras es Mariano, Cristológico y Eucarístico, y está referido al sacrificio de Jesucristo redentor de la humanidad. Es Mariano porque identifica a María como *Mater Dei*, y custodia del Verbo. Si bien la palmera representa una de las letanías de la Virgen Inmaculada, al incluir las espigas y los ramos de vid que se originan en ella, alude a la maternidad de Cristo y, por lo tanto, se evidencia su papel de custodia *in strictu sensu*.

Asimismo, es importante destacar que la Iglesia ha considerado a María como madre¹¹⁶ pues

...está activamente presente en todo momento de la fundación de la Iglesia: en la encarnación, vida muerte en la cruz y resurrección de Cristo, y en la venida del Espíritu Santo en Pentecostés...

Sin embargo, sólo en tiempos recientes la Iglesia ha consolidado la certeza de que la maternidad de la Santísima Virgen alcanza no solamente a cada cristiano singular, sino también al Cuerpo Místico de Cristo en cuanto tal, o sea, a la Iglesia en su unidad y totalidad (Pérez Arangüena, 2002: 145).

y la Catedral de Lima desde su fundación está consagrada a la Virgen en el misterio de la Asunción (Lohmann, 2004:2).

Por otra parte, la palmera fue usada para aclamar a Jesús en su entrada a Jerusalén, el Domingo de Ramos, y recuerda el hecho histórico previo a su sacrificio. Además, las hojas de palma son el atributo de los mártires y simbolizan la victoria de la fe; su origen está en la palma ofrecida a los vencedores que la llevaban en triunfo. La espiga es el símbolo eucarístico, está asociada con el pan que alude a la carne de Cristo que muere para dar vida al mundo, es decir, el pan de vida; la espiga es también símbolo de la vida sacerdotal, expresada en la Eucaristía, fuente de comunión eclesial. Finalmente, está la

¹¹⁶ La Virgen María fue proclamada solemnemente *Mater Ecclesiae*, título no dogmático, por el Papa Paulo VI al finalizar la tercera sesión del Concilio Vaticano II, el 21 de noviembre de 1964 (Pérez Arangüena, 2002: 145).

vid con el racimo de uvas, referencia directa a la Pasión de Cristo y al episodio de la Última Cena, simboliza la sangre de Cristo.

Se debe recordar que las telas con hilos de plata, en este caso el lamé, fueron empleadas en sustitución del color blanco. Así, esta casulla podía usarse en ocasiones solemnes, para las fiestas de Jesucristo y de la Virgen, y para misas de Bautismo, Confirmación, Comunión y Matrimonio (Schenone, 1992: 808).

Estado de conservación:

El estado de conservación general de la casulla es bueno, especialmente en los bordados, no tanto en el tejido de soporte (lamé de seda y plata). Los principales daños se refieren al marcado desgaste y la pérdida de los hilos de seda de la estructura de la tela de soporte, que ha ocasionado algunas lagunas. El problema es resultado del uso continuo de la prenda, y por las características físicas de los hilos de seda que son extremadamente finos. Algunos pocos hilos entorchados están sueltos y flotando, debido a la pérdida del hilo de seda que los sujetaba. La entretela es de lino grueso y el forro está confeccionado en tela de algodón de color rojo, y se encuentra ligeramente sucio y descolorido. Ambas telas tienen estructura de tafetán, pero en el forro aparecen una serie de arrugas. Es importante mencionar que las escotaduras que presenta en la delantera son originales, esta afirmación se sustenta en la diferencia existente en la distribución de las hojas lanceoladas y ramas, con respecto a la espalda.

Apreciación plástica:

El manejo del espacio interior de la casulla sugiere un paisaje que se desarrolla en dos dimensiones, y que se proyecta por delante del primer plano. La palmera central es de mayores proporciones que las laterales, ocupa la columna y se inicia en el tercio

inferior, con lo que se logra sugerir la idea de perspectiva. Su tallo esbelto está envuelto con brotes y hojas de vid y espigas, dispuestas en una cadencia grácil. Las palmeras laterales se inician en la parte baja de la composición, han sido trabajadas en marcado sentido vertical ascensional, los bordes que las contienen dan la impresión de proyectarlas en dos dimensiones, por la tendencia decreciente del diseño. Los zarcillos y hojas de vid, entre otros motivos que las acompañan, ofrecen en su combinación un sentido rítmico de sutil movimiento, y manifiestan la sensación de crecimiento activo. Las hojas respetan el marco y se doblan en un afán naturalista, como si estuviesen vivas. Asimismo, como consecuencia de la combinación de elementos, las palmeras, tanto las laterales como la central, parecen ondular. Los materiales con los que se ha realizado los bordados, en los que se ha combinado diferentes calidades de hilos de plata y oro, refuerzan estas apreciaciones. La dirección de las puntadas del bordado sigue la forma del motivo básico. La superficie de la que surge toda la vegetación ha sido trabajada como una pintura, el sentido pictórico es muy preciso.

Esta casulla tiene la particularidad de presentar la palmera de la sección delantera absolutamente destacada, lo que quiere decir que la cara que va hacia el altar es la más importante; asimismo, el bordador ha colocado menos elementos a la derecha que a la izquierda, como una solución al problema del espacio decreciente. Sin duda, mientras estuvo en uso la *Casulla de las Palmeras* debió ser una de las favoritas, especialmente debido a la sensación de movimiento que generaban los contrastes de luces y sombras provocados por la incidencia de la luz de las velas sobre su superficie brillante y texturada, mientras el ministro oficiaba la ceremonia litúrgica.

4.1.1.3 CONJUNTO DE ORNAMENTOS DE SANTO TORIBIO ALFONSO DE MOGROVEJO (1538-1606)

La Catedral de Lima posee dos importantes conjuntos de ornamentos litúrgicos pertenecientes a Santo Toribio de Mogrovejo¹¹⁷. Solo se ha tenido acceso al conjunto que se expone en la capilla del Santo, la cuarta de la nave de la epístola de la Catedral de Lima. Mientras se realizaba la investigación, las dos pesadas vitrinas en las que se encontraban las prendas fueron descolgadas, lo que permitió fotografiar¹¹⁸ y analizar el material directamente. El conjunto analizado está compuesto por una casulla y una estola confeccionadas en terciopelo rojo, la valona¹¹⁹ en terciopelo verde, y las sandalias pontificales bordadas (imagen 18), asociadas a la tarea del obispo como predicador. Las prendas se caracterizan por la sencillez pues se trata de un claro ejemplo de los modelos europeos vigentes a fines del siglo XVI (imagen 110).

- *Casulla*

Dimensiones: 95 x 67 cms.

Descripción técnica:

La casulla de Santo Toribio está confeccionada en terciopelo rojo, tiene forma de guitarra, con ligeras escotaduras cóncavas en la mitad superior de la espalda, en la zona correspondiente a los brazos. La parte inferior está expandida y su contorno es

¹¹⁷ Es importante recordar que durante su obispado, Santo Toribio recorrió gran parte del virreinato del Perú para realizar su fecunda labor misional, era frugal y a su paso dejaba importantes limosnas para la realización de obras. Es probable que por esta razón existan algunas casullas de Santo Toribio en iglesias de Huánuco. Por otro lado, Benito menciona que a su muerte "... recuerda a sus acompañantes el compromiso de honor con su cuñado y limosnero Francisco de Quiñones de repartir entre los pobres lo que se obtenga de la venta de sus vestiduras litúrgicas" (Benito, 2001:103).

¹¹⁸ Lamentablemente las condiciones de iluminación no eran adecuadas y las fotografías, por su calidad, sólo han servido como material referencial de estudio.

¹¹⁹ El término *valona* designa un "cuello grande y vuelto sobre la espalda, hombros y pecho, que se usó especialmente en los siglos XVI y XVII" (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

redondeado. La delantera es más corta y las escotaduras son pronunciadas. Presenta un galón delgado, dorado y rojo en el orillo, sobre los hombros y alrededor del cuello. Las uniones están hechas con puntadas a mano. Los bordados están ejecutados con hilos de oro y plata, y sus bordes están remarcados por un cordoncillo.

En cada cara el galón hace las veces de *clavi*, encerrando la columna en la que se encuentran grutescos de origen vegetal, que recuerdan la letra “S”, con follaje, en la característica disposición *a candelieri*, es decir, ordenados simétricamente con respecto a un eje vertical que, en este caso, está señalado por un postillo. Los grutescos han sido confeccionados en lamé recortado, y se alternan con medallones circulares dorados que están rematados con gemas de cristal.

La sección de la espalda presenta dos medallones, uno en el tercio superior y otro en el inferior, separados por dos grutescos. También hay un grutesco debajo del medallón inferior, y otro incompleto que ha sido recortado por el borde del cuello (imagen 110 a). La sección delantera presenta un medallón en el tercio inferior, y los grutescos están distribuidos uno debajo del medallón, y tres en la parte superior, el último recortado por el borde del cuello (imagen 110 b). Los medallones están bordados con hilos de oro sobrepuesto, el interior está trabajado en soporte de lino y presenta un motivo bordado con canutillos de hilo de plata. El estandarte está bordado en oro. Todos los motivos han sido delineados con un cordoncillo de hilos metálicos con alma de seda.

La casulla tiene entretela de lino y forro de seda de color rojo.



Imagen 110: Conjunto de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo.
 Compuesto por: casulla (a y b), estola (c), valona (d) y sandalias pontificales (e). Siglo
 XVI. Capilla de Santo Toribio, Catedral de Lima.
 Fuente: Victorio, 2004: 212 (fotografía: Daniel Gianoni)

Descripción formal:

La casulla de Santo Toribio presenta dos medallones dorados en la sección de la espalda y uno en la delantera. Los medallones tienen forma circular y fondo rojo, cada

uno enmarca al *Agnus Dei* de diseño igual, cuyo cuerpo ocupa completamente el espacio. El cordero, de perfil hacia la izquierda, está recostado sobre el libro del Apocalipsis cerrado, sus patas superiores cuelgan ligeramente hacia adelante, está vivo y tiene la cabeza levantada, sobre la que está el nimbo dorado de forma ovalada. Su pelaje es simulado por los canutillos de plata. Su rostro, de plata laminada, deja ver un ojo y su pequeña boca roja. Arriba de su lomo, dirigido hacia la derecha y sin exceder el marco circular, está el estandarte dorado de la redención, de forma triangular y dividido en dos, que se agita suavemente; su asta remata en una cruz de la que salen dos cordones que se mueven hacia la izquierda formando lazos.

Lectura iconográfica:

La presencia del *Agnus Dei* en la casulla alude directamente al sacrificio de Jesucristo en la cruz como redentor de la humanidad; y a la vez recuerda la institución del sacramento de la Eucaristía. Otro aspecto a considerar es la repetición del *Agnus Dei* tres veces, dos en la espalda y una en la delantera, que apunta a las tres personas de la Trinidad, representadas en la imagen del Hijo. Se trata de una casulla particularmente Cristológica ligada al culto y exaltación de Su cuerpo, que debió haber sido usada especialmente en los días en que se celebra la Pasión.

Estola

Dimensiones: Largo: 231 x 17 cms.

Descripción técnica:

La estola está confeccionada también en terciopelo rojo, es una banda larga cuyos extremos se ensanchan en forma de trapecio rematado con el galón delgado, dorado y

rojo. Al centro de estas áreas trapeciales se encuentra una cruz de Santiago, elaborada en terciopelo verde recortado y cosido a mano, presenta alma de seda y está delineada con cordoncillo de hilos de oro, el galón invade los remates laterales de la cruz. El centro de la estola está señalado por la presencia de una cruz griega confeccionada con una greca brocada (imagen 110 c).

Estado de conservación:

En la actualidad, el estado de conservación general del conjunto es bueno porque ha sido restaurado, según se pudo observar luego del estudio y análisis que llevó a su intervención. Cuando se realizó la investigación en el año 2003, a pesar de la trascendencia que el conjunto tenía para la Iglesia en general y para la historia del Perú en particular, las condiciones eran otras y las prendas presentaban una serie de problemas graves, debido principalmente a que, para su exposición en la Capilla de santo Toribio, se habían fijado al fondo de unas vitrinas de madera y vidrio de manera inapropiada, mediante el empleo de tachuelas de carpintero. Las tachuelas no sólo habían producido agujeros en los textiles sino que, al haberse oxidado, dejaron manchas.

El fondo de las vitrinas tan solo estaba cubierto con raso rojo. En una estaba la casulla y sobre ella la estola, doblada en ángulo en dos lugares para formar una herradura que dejaba ver la cruz central, sus extremos colgaban a los lados pues no se habían asegurado. En la otra vitrina se encontraban la valona y las sandalias pontificales. Hacia cada vitrina apuntaba directamente un foco de luz.

Entre otros problemas que presentaban las prendas se puede citar los siguientes: la fibra se encontraba reseca y débil, las prendas presentaban suciedad generalizada, en las telas de forro se podía observar una capa verdosa y pulverulenta debido a la presencia de hongos, las fibras estaban degradadas, existían roturas y faltantes ocasionados por el ataque de agentes queratófagos.

En la casulla, sobre la entretela de lino y debajo del forro, había recortes de papel periódico impreso (imagen 111). Los hilos metálicos estaban oscurecidos y el color había perdido intensidad por la inadecuada exposición a la luz.



Imagen 111: Estado de conservación que presentaba la casulla de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo en el año 2003
Capilla de Santo Toribio, Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Apreciación plástica:

Se trata de un conjunto caracterizado por la sobriedad y sencillez, con un interesante manejo del color, especialmente en la casulla¹²⁰. Sobre el soporte de terciopelo rojo se desarrolla la columna, en la que se alternan rítmicamente el dorado presente en el galón, en los finos grutescos y medallones, así como en los elementos que acompañan al Cordero: el libro, el estandarte y el nimbo; y el plateado que destaca la blancura del *Agnus Dei* y se ha utilizado también en el postillo que marca el eje vertical. El soporte, el brillo sutil de los hilos metálicos y de las gemas de cristal, así como el tratamiento de la textura del Cordero, refuerzan estas apreciaciones. Asimismo, la valona es verde, color opuesto al rojo en el círculo cromático.

4.1.1.4 COMENTARIO

Las casullas del siglo XVI correspondientes a la muestra analizada, fueron traídas de Europa, y respondían tanto a las recomendaciones de ponderación y medida establecidas por el Concilio de Trento, como a las necesidades de magnificencia que exigía la Catedral de Lima, capital del Virreinato del Perú. Para su elaboración fueron seleccionadas las telas más finas como el terciopelo y el lamé de seda y plata.

Cada prenda ostenta representaciones figurativas y elementos iconográficos, así como color y textura, conjugados armónicamente para incrementar su carácter simbólico en función del ceremonial, y de acuerdo con la normativa eclesiástica. La decoración está ordenada en el espacio de manera coherente y se concentra especialmente en la cenefa central, o columna, que recorre en sentido vertical la sección de la espalda así como la delantera. La columna, enmarcada por las *clavi*, está bien

¹²⁰ La presencia de grutescos dispuestos *a candelieri* en la Casulla de Santo Toribio son evidencia clara de la llegada a España de la influencia italiana, durante el último tercio del siglo XVI (Pérez Sánchez, 1999: 224).

definida y destaca plenamente del soporte. El bordado, ejecutado con hilos de seda de colores, e hilos de plata y oro de diversas calidades, resplandece por el juego de luz y sombra lo que le impone cierto dinamismo. El ministro revestido con estas prendas, en función de su dignidad y del tiempo litúrgico, incorporaba volumen y movimiento real.

La “Casulla de los Apóstoles”, la “Casulla de las palmeras”, y aquella que integra el conjunto de ornamentos de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo son de una calidad notable, y constituyen los ejemplos más tempranos de la colección de indumentaria litúrgica de la Catedral del Lima, por lo que deben ser consideradas hitos fundamentales en el estudio del arte textil virreinal peruano.

4.1.2 VESTIMENTA LITÚRGICA DEL SIGLO XVII

Los ornamentos litúrgicos del siglo XVII se caracterizan por tener abundantes motivos bordados que cubren las prendas, también pueden presentar aplicaciones de lentejuelas de pequeñas dimensiones. Del conjunto de ornamentos litúrgicos que integra la colección de la Catedral de Lima se ha seleccionado para el análisis el terno, que conserva la mayor cantidad de piezas, a pesar de que algunas están restauradas, y que no ha sido posible ver las entretelas y los forros originales. Confeccionado en raso de seda rojo está compuesto por capa pluvial, casulla, manípulo y cubre-corporal. La superficie del tejido está bordada con hilos entorchados de oro y plata con motivos vegetales que se combinan de manera armoniosa. El contorno de muchas de las piezas va señalado con una banda de motivos vegetales formando pequeños roleos con florecillas de cinco pétalos, y el perímetro está rematado con un galón muy delgado.

4.1.2.1 TERNO DE RASO DE SEDA ROJA

- *Capa Pluvial*

Dimensiones: 147 x 296 cms.

Descripción técnica:

En esta oportunidad se trata de una capa pluvial de forma semicircular, confeccionada en raso de seda de color rojo. En la parte central de la espalda lleva el capillo en forma de escudo que termina en punta, en el contorno tiene un galón flecado con cordoncillos (imagen 112), y carece de la banda de pequeños roleos con florecillas de cinco pétalos que bordea la capa pluvial y el resto de piezas que integra el conjunto.

En la parte delantera el *aurifrisium* es amplio, y da origen a dos columnas que caen verticalmente en el frente. Lleva un prendedor formado por una pequeña banda rectangular, bordada, que nace en la columna del lado derecho y se cierra hacia el izquierdo mediante tres broches, y está colocada sobre el pecho, debajo de la articulación esterno-clavicular (imagen 113).

La capa pluvial está trabajada mediante bordado de relieve, ejecutado con hilos dorados sobre un relleno o alma de algodón. Los hilos de oro se han fijado a la tela de base mediante pequeñas puntadas de seda. También presenta aplicaciones de cabujones, lentejuelas pequeñas, gemas de cristal, y lleva cordoncillo para delinear los diseños y destacar los detalles. Los motivos predominantes en toda la capa son de origen vegetal. En el capillo se identifica el motivo central, de origen animal, trabajado con hilos de plata y oro.

El campo está compuesto por siete piezas unidas por costura a mano y entretela de lino. Cuando se realizó la investigación presentaba forro de seda roja que ha sido removido, actualmente está restaurada y en exposición en el Museo de la Catedral.



Imagen 112: Terno de raso de seda roja: capa pluvial (espalda). Siglo XVII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 113: Terno de raso de seda roja: capa pluvial (delantera). Siglo XVII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Descripción formal:

Mediante hojas de acanto de perfil se forman grandes roleos rematados con coronas de laurel y flores. En cada extremo inferior del *aurifrisium* se encuentra una flor de lis, compuesta por tres hojas de acanto dispuestas en abanico. De la flor de lis nacen los roleos que recorren el *aurifrisium* a todo lo largo, hasta llegar a los hombros donde se interrumpen por la presencia del capillo. Llenan el espacio las hojas de vid, racimos

de uvas y espigas. La columna resultante está enmarcada por una banda de hojas de tres puntas que se mueven suavemente hacia la izquierda y la derecha, y se alternan con espigas. El prendedor presenta hojas de vid y espigas hacia los ángulos que enmarcan una cruz griega en el centro, formada por cuatro flores de lis.

En el campo hay dos motivos que se alternan rítmicamente, uno con una flor central con ocho pétalos, hojas de acanto, frutos de olivo y sarmientos, y el otro con una hoja de tres puntas al centro y hojas de acanto alrededor (imagen 114).



Imagen 114: Motivos que se alternan en el campo de la capa pluvial (detalle). Siglo XVII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Marcel Ramírez (2010)

El capillo presenta en la parte inferior del eje principal una palmeta que sirve de eje a la composición; de ella brotan hacia ambos lados, roleos con hojas de vid, de acanto y de olivo con frutos, flores de cinco pétalos y espigas, que se orientan hacia la imagen central: el *Agnus Dei*, que reposa en la cruz sobre el libro del Apocalipsis, del que penden los siete sellos. Se trata del cordero inmolado, está de perfil hacia la

izquierda y la cruz sobresale en la misma dirección, su testuz se apoya en ella y sus patas están recogidas. Tanto la blancura como la textura de su piel están representadas con hilos de plata. El libro tiene la cubierta amarilla, el borde de las hojas es dorado y está sobre una nube de plata. Rodean la imagen dieciséis resplandores, cada uno de ellos compuesto por cinco rayos dorados, el central de mayor dimensión que los laterales, todos terminados en punta de sección oblicua (imagen 115), en señal de reverberación.



Imagen 115: Capillo. Terno de raso de seda roja: capa pluvial (detalle antes de la restauración). Siglo XVII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

- *Casulla*

Dimensiones: 104 x 66 cmts.

Descripción técnica:

La casulla tiene forma de guitarra y es redondeada en la parte inferior. La sección de la espalda tiene lados rectos, y se ensancha ligeramente hacia la parte de abajo; mientras que en la sección delantera presenta escotaduras muy marcadas en la mitad superior, y la parte inferior se abre a manera de trapecio. Está confeccionada en raso de seda rojo y ostenta, tanto en la delantera como en la espalda, motivos de origen vegetal distribuidos de manera simétrica a los lados del eje central. Cada cara posee las mismas características, pero se diferencian por la decoración en el tercio superior. Las *clavi* que enmarcan la columna están formadas por una banda de hojas de tres puntas que se mueven suavemente hacia la izquierda y la derecha, y se alternan con espigas.

La pieza ha sido realizada en la técnica de bordado de relieve con hilos dorados, sobre un relleno o alma de algodón. Los hilos de oro se han fijado a la tela de base mediante pequeñas puntadas de seda. También presenta aplicaciones de cabujones, lentejuelas pequeñas, gemas de cristal y lleva cordoncillo para delinear los diseños y destacar los detalles. Los motivos predominantes en la casulla son de origen vegetal.

Descripción formal:

En la parte inferior de la columna hay una flor de lis compuesta por tres hojas de acanto dispuestas en abanico, que está apoyada en un conjunto de hojas pequeñas que se dirige hacia abajo. De su centro nacen tres apéndices, los laterales tienen hojas que se enroscan, y el central es una palmeta frontal. En el primer tercio los apéndices se cierran

sobre la palmeta. El segundo se inicia con un tallo de cardo flanqueado por dos flores¹²¹, que termina en un conjunto de siete hojas de acanto que da origen a dos hojas de laurel que se separan curvándose suavemente, lo que resulta en el último tercio que diferencia ambas caras de la casulla (imágenes 116 y 117).



Imagen 116: Terno de raso de seda roja: casulla (espalda). Siglo XVII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

¹²¹ Podría tratarse de girasoles. Estas flores buscan la luz del sol por lo que su núcleo se asocia a la fe.



Imagen 117: Terno de raso de seda roja: casulla (delantera). Siglo XVII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

En la espalda, sobre las hojas de laurel, se encuentra la imagen de una paloma con las alas desplegadas, su cabeza está hacia abajo y se dirige hacia la derecha. Está

rodeada por diez resplandores, formados cada uno por cinco rayos dorados, el central es de mayores dimensiones que los laterales, todos terminados en punta de corte oblicuo en señal de reverberación. En la delantera, sobre las hojas de laurel se repite el motivo del cardo, flanqueado por racimos de uvas y coronado por una flor campaniforme.

En ambas caras, a los lados de la columna, hojas de acanto de perfil forman grandes roleos rematados con coronas de laurel y flores. Los roleos, que nacen de una flor de lis compuesta por tres hojas de acanto dispuestas en abanico que se encuentra en la parte inferior, se distribuyen a todo lo largo hasta llegar a los hombros en la espalda, en la delantera se interrumpen a la altura del tercio superior, en la zona correspondiente a las escotaduras para los brazos. Llenan el espacio las hojas de vid, racimos de uvas y espigas (imagen 83). Presenta, en todo el rededor, una banda de pequeños roleos y florecillas de cinco pétalos, similar a la que tienen todas las prendas que forman el conjunto.

- *Manípulo*

Dimensiones: 70 x 17 cmts.

Descripción:

El manípulo es una banda delgada y corta. Sus extremos se ensanchan suavemente hasta alcanzar la forma trapezoidal, con el borde exterior ligeramente curvo y las esquinas en ángulo. El contorno de las áreas trapeciales está bordado y deja un espacio central triangular, en el que se ubica la cruz griega rematada en bordes irregulares, inspirados en la naturaleza vegetal. Los motivos vegetales, como roleos con hojas de tres puntas y espigas, cubren la superficie. En el centro presenta una pequeña cruz, de

brazos rectos, que pasa casi desapercibida entre las espigas. El borde está protegido por un delgado galón dorado (imagen 118).



Imagen 118: Terno de raso de seda roja: manípulo. Siglo XVII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

- *Cubre-corporal*

Dimensiones: 23 x 45 cmts. (desplegado).

Descripción:

Está formado por dos piezas rectangulares, rígidas, unidas por una pequeña banda a manera de bisagra que permite que se manipule como un libro. En el centro de cada cara presenta una cruz griega con bordes irregulares, inspirados en la naturaleza vegetal. Todo el rededor ostenta una banda de pequeños roleos y florecillas de cinco pétalos, similar al que tienen todas las prendas que forman el conjunto. El borde está protegido por un delgado galón dorado (imagen 119).



Imagen 119: Terno de raso de seda roja: cubre-corporal. Siglo XVII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Lectura iconográfica:

El simbolismo del conjunto que se ha descrito se refiere al sacrificio de Cristo, a la redención, y perpetúa la institución del sacramento de la Eucaristía; su mensaje es, entonces, eucarístico y Cristológico. Los motivos: las hojas de vid, las uvas y las espigas, aluden directamente a la Eucaristía¹²² y al episodio de la Última Cena. Como se ha explicado, la espiga está relacionada con el pan y simboliza la carne de Cristo, también representa la vida sacerdotal. Las hojas de vid, junto con el racimo de uvas, aluden al vino que simboliza la sangre de Cristo (Armella, 2007: 50 y ss.). Las ramas de olivo acompañan la composición en señal de triunfo, las hojas de acanto señalan la inmortalidad del alma y sus espinas simbolizan dolor y penitencia, en clara alusión a la Pasión de Cristo, al sacrificio de Nuestro Señor y la redención. Todo ello se ve

¹²² Esta interpretación se amplía gracias a la afirmación de Esteban respecto a que “La vid [...] se convierte así no sólo en simbolismo eucarístico sino en la propia persona de Cristo, en el árbol de la vida del cristiano [...] Las espigas como antecedentes del pan será un mensaje frecuentemente usado...” (Esteban, 1995: 236).

reforzado por el color rojo del soporte, usado especialmente para la celebración de la Pasión.

El mensaje de la salvación se ve complementado por la presencia del *Agnus Dei* sobre el libro del Apocalipsis, inmolado sobre la cruz. Jesucristo se muestra como el único capaz de romper sus siete sellos. La paloma representa al Espíritu Santo en la casulla, volando sobre lo alto en rompimiento de gloria; también alude al alma inocente blanqueada por la penitencia o purificada por la muerte (Réau, 2000: 101).

Estado de conservación:

El estado de conservación general de las prendas que integran el terno es bastante bueno, tanto de los bordados como el tejido de soporte (raso de seda). Los principales daños se refieren al desgaste y pérdida de los hilos de oro y plata de los bordados, problema ocasionado por el uso continuo de las prendas. Algunos hilos entorchados estaban sueltos y flotando debido a la pérdida del hilo de seda que los mantenía en su posición, otros se han perdido y dejan ver la estructura de algodón que forma cada uno de los relieves. En la capa pluvial, los canutillos de plata que formaban el pelaje del *Agnus Dei* en el capillo, se habían perdido casi en su totalidad y dejaban ver el alma de algodón que forma su cuerpo. Con la restauración el pelaje de plata se ha reintegrado, pero su aspecto en la actualidad es bastante diferente al que tenía en el 2003 (imagen 120), la intervención ha pervertido la calidad del bordado, y lo ha deformado plásticamente. La sustitución de los canutillos por una especie de viruta de plata ha contribuido a la pérdida de volumen. Además, los siete sellos que colgaban del libro como medallones, han sido reemplazados por siete pequeñas borlas, incrementando la tergiversación de las características plásticas de la prenda.

Asimismo, la capa pluvial tenía entretela de lino y forro de color rojo que ha sido reemplazado. La casulla, el manípulo y el cubre-corporal ya habían sido intervenidos cuando se realizó la investigación, su forro ha sido cambiado por raso de color ocre amarillo. No se pudo ver si las entretelas habían sido reemplazadas. Actualmente las prendas están en exposición en el Museo de la Catedral.

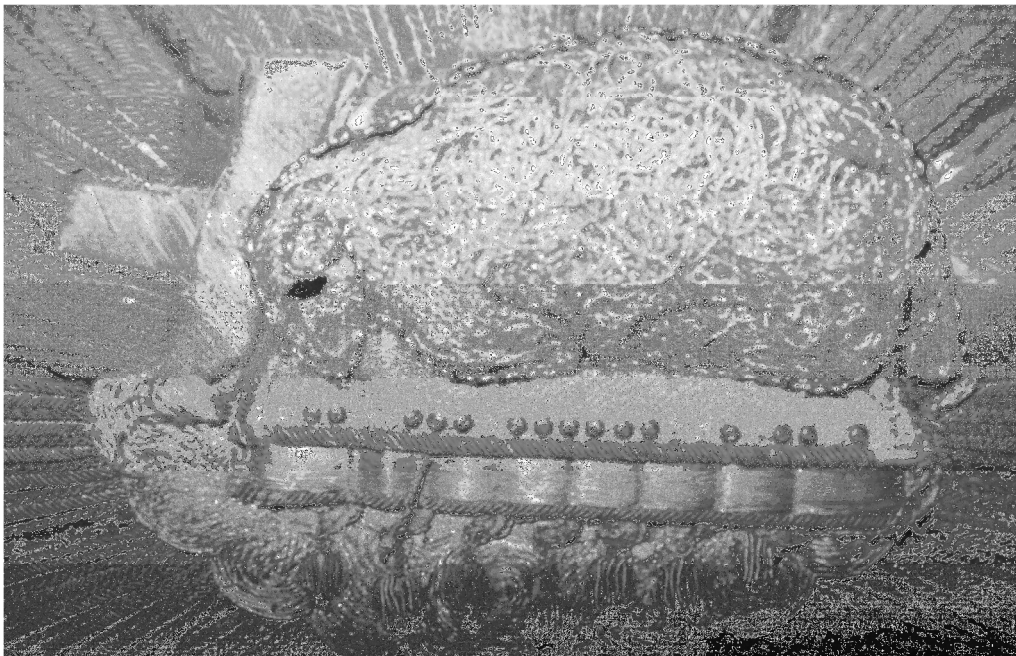


Imagen 120: *Agnus Dei* después de la restauración. Capa pluvial (detalle). Siglo XVII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Marcela Ramírez (2010)

Apreciación plástica:

La superficie de la capa pluvial es sobria y se presenta como un amplio espacio abierto, adornado de flores dispersas que se alternan rítmicamente, sin cubrir ni menguar la importancia del soporte rojo. El capillo, cubierto casi en su totalidad por diversos motivos, contrasta con la sobriedad de la superficie descrita. El *Agnus Dei* destaca en un campo perfectamente ordenado, no solo por su posición central superior sino por el efecto causado por el uso de los canutillos de plata que concentran la luz. El

fleco del rededor complementa el capillo, lo separa de la superficie de la capa e incorpora movimiento real.

El despliegue de motivos en la casulla provoca la sensación de *horror vacui*. En el tercio superior de la espalda, el movimiento ondulante de los motivos vegetales de la columna asciende para circundar a la paloma del Espíritu Santo, plateada y rodeada de resplandores. Su posición, con las alas desplegadas y la cabeza hacia abajo, alude a un “rompimiento de gloria”, que desataca sobre el rojo del fondo por el contraste de los materiales y la técnica de ejecución. En la sección delantera los roleos laterales comportan un sentido ascensional, que va decreciendo proporcionalmente hasta desaparecer al llegar al tercio superior.

Ambas prendas presentan elementos comunes que refuerzan su vinculación como un conjunto mayor. El espacio interior del *aurifrisium* de la capa pluvial, y de la columna de la casulla que integran el conjunto, ha sido trabajado en sentido ascensional vertical, en especial las bandas de hojas que los enmarcan y se mueven suavemente en sentido armonioso y vital, hacia la izquierda y la derecha, y se intercalan con espigas. Los roleos de follaje y las flores ofrecen en su combinación un sentido rítmico de movimiento. El volumen del relieve de los motivos juega un rol importante en el efecto general de las prendas. Los materiales con los que se han realizado los bordados y las diferentes calidades de hilos de oro y plata, así como las lentejuelas y cabujones que se alternan en armonía, refuerzan estas apreciaciones.

El sutil brillo de seda roja, sumado a la profusión de motivos, el relieve y textura de los bordados y las aplicaciones en oro y plata en las prendas del *Terno de raso de seda roja*, provocan un notable efecto en el espectador. Asimismo, los contrastes de

luces y sombras que se producen por la incidencia de la luz incrementan la sensación de magnificencia.

4.1.2.2 COMENTARIO

Del análisis de la muestra se desprende que la vestimenta litúrgica del siglo XVII se caracteriza por la presencia de abundantes bordados de flores y elementos vegetales que desplazan a los motivos característicos del siglo anterior¹²³. El terno de seda rojo es un ejemplo que ilustra el período y que, a la vez, se ajusta a los conceptos de decoro y ornato recomendados por el Concilio de Trento. En el conjunto se observa una profusa pero bien organizada decoración realizada en base a flores, racimos de uvas, hojas de vid, espigas, entre otros motivos de origen vegetal y de contenido simbólico. Los detalles se han multiplicado, la repetición de motivos, la variedad de texturas, y el gusto por la simetría imprimen un efecto armonioso y equilibrado a cada una de las prendas.

La riqueza de la composición se ve enaltecida por el uso de hilos de oro y plata de diversas calidades. La incidencia de la luz juega un papel fundamental, el brillo del metal resplandece sobre la superficie roja del fondo e imprime dinamismo al conjunto, todo ello se incrementaba¹²⁴ cuando el ministro revestido realizaba la ceremonia, aumentando la solemnidad del acto mismo.

¹²³ Pérez Sánchez afirma que, “lo más llamativo del ornamento litúrgico del siglo XVII es la rápida y progresiva desaparición de la imagerie...” (Pérez Sánchez, 1999: 229).

¹²⁴ Recuérdese que la mayoría de los ornamentos litúrgicos se retiró del uso diario por indicación del Concilio Vaticano II (1962-1965).

4.2 INDUMENTARIA LITÚRGICA DEL SIGLO XVIII

La muestra analizada permite afirmar que la confección de ornamentos litúrgicos bordados fue constante a lo largo del período virreinal. En la indumentaria litúrgica del siglo XVIII que conserva el modelo europeo, destaca la presencia de motivos decorativos de gran tamaño, que muchas veces cubre la totalidad de la superficie de las prendas. Estos motivos estuvieron inspirados, en su origen, en aquellos que poseían las telas de procedencia francesa que abundaron en este período. Asimismo, cuando fueron empleadas las telas decoradas, los grandes motivos estructurales se enriquecieron mediante la aplicación de lentejuelas, cuentas, gemas de cristal de diversos colores, y también cordoncillos con los que se bordaron los contornos. No sucedió lo mismo en el caso español, en este siglo “el bordado se vio desplazado por la utilización exclusiva en la confección de ornamentos de tejidos labrados de gran belleza y refinamiento” (Ágreda, 1998: 387).

4.2.1 TERNO BLANCO DE RASO

En esta ocasión se trata de un conjunto confeccionado en raso blanco de seda, está compuesto por una capa pluvial, una casulla, una dalmática, estola y dos manípulos (ver imagen 2). Es importante señalar que ha sido intervenido con la técnica del pasado, por lo que se desconoce las características de su soporte original. Presenta aplicaciones de bordado de realce, ejecutado con hilos dorados lisos que se enrollan sobre un soporte rígido de cartón. Los motivos predominantes son de origen vegetal como flores, roleos, tallos y hojas, que van delineados por torzal. Los pistilos de las flores están hechos con canutillos de oro. Las prendas que integran el conjunto carecen del galón característico;

en su lugar, el contorno es recorrido por una banda bordada de diseño ondulante con hojas a cada lado, alternadas con perlas de oro y rematada por un cordón bordado con alma de seda amarilla.

- *Capa Pluvial*

Dimensiones: 129 x 278 cms.

Descripción técnica:

Capa pluvial de forma semicircular, confeccionada en raso blanco. En la zona central de la espalda, debajo del área ocupada por el *aurifrisium* que recorre el lado recto, se encuentra el capillo que ostenta el perfil de un escudo. El capillo tiene forma rectangular con la parte superior y los lados rectos, la base es redondeada y ligeramente apuntada al centro. Presenta la banda bordada de diseño ondulante descrita en el párrafo anterior, y está rematado por un galón delgado con flecos cortos (imagen 121).

El *aurifrisium* es amplio, en la parte de adelante da origen a dos columnas que caen verticalmente en el frente, y están enmarcadas en sus cuatro lados por un cordón bordado formando ángulos rectos. Debajo de cada columna hay un lazo de volutas dobles simétricas. El contorno está rematado por la banda bordada de diseño ondulante, con hojas a cada lado alternadas con cabujones que se interrumpe por la presencia de las volutas. Lleva un broche de plata sobre el pecho, que se cierra hacia la izquierda, debajo de la articulación esterno-clavicular (imagen 122).

La capa pluvial está trabajada mediante aplicaciones de bordado realce, los hilos de oro se han fijado a la tela de base mediante pequeñas puntadas de seda, y tiene

aplicaciones de cabujones dorados. Los motivos predominantes en toda la capa son de origen vegetal. En el capillo se identifica el motivo central, de origen animal: un pelícano trabajado con hilos entorchados de plata y lentejuelas. El campo está compuesto por tres piezas unidas por costura y la entretela, de lino, presenta estructura de sarga.



Imagen 121: Terno de raso blanco: capa pluvial (espalda). Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 122: Terno de raso blanco: capa pluvial (delantera). Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Descripción formal:

Toda la capa está cubierta por un entramado de tallos que forman volutas de grandes dimensiones rematadas en rosas, flores, y hojas. Los roleos también recorren el

aurifrisium que no se interrumpe en los hombros por la presencia del capillo ya que, como se ha mencionado, éste se ubica debajo. El broche luce el monograma de la Virgen María formado por las letras M A superpuestas.

De la parte inferior del capillo, señalando el eje principal, nacen dos ramas que se abren a ambos lados formando un círculo, en el que se distribuyen simétricamente de abajo hacia arriba: una flor de siete pétalos, una rosa, hojas alargadas y pimpollos, que se dirigen suavemente hacia el centro. Asimismo, cada rama está rematada por un pimpollo. El círculo, que no llega a cerrarse, enmarca la imagen central. Se trata del pelícano sentado en su nido con la cabeza hacia a su izquierda y dirigida abajo. Con su pico señala una herida abierta de color rojo. La textura de las plumas ha sido bordada con hilos y lentejuelas de plata, y contrasta con el dorado de los resplandores y el nido (ver imagen 98). La imagen está superpuesta a una cruz radiante sugerida por los treinta y dos resplandores, de largo y forma diferentes, que la rodean en señal de reverberación.

- *Casulla*

Dimensiones: 108 x 67 cms.

Descripción técnica:

Se trata de una casulla de lados rectos. La sección de la espalda insinúa en la parte superior una concavidad a la altura de los brazos, y se amplía levemente hacia la parte inferior que es plana con las esquinas redondeadas. La sección delantera es ligeramente más corta, presenta escotaduras marcadas en la mitad superior, se ensancha hacia abajo y termina siguiendo el mismo contorno que la espalda. Presenta una profusa decoración de origen vegetal, trabajada mediante aplicaciones de bordado realce. Los hilos de oro,

de diferente calidad, se han fijado a la tela de base mediante pequeñas puntadas de seda, también tiene aplicaciones de cabujones dorados. El borde es recorrido por la banda bordada de diseño ondulante con hojas a cada lado, descrita párrafos antes.

Descripción formal:

Ostenta ramas que forman volutas y motivos florales tanto en la delantera como en la espalda. La columna está delimitada lateralmente por las *clavi* formadas por un cordón bordado y recto. Paralelo a él se ubica el motivo ondulante que recorre el contorno, con hojas a cada lado alternadas con perlas de oro. El mismo motivo se encuentra alrededor del cuello. En la base de la columna, que no está cerrada en su parte inferior, hay un lazo de volutas dobles simétricas que da inicio a dos ramas que se organizan a partir de un eje vertical, y se desarrollan de manera simétrica a los lados de la columna.

La columna presenta roleos continuos dispuestos verticalmente con una flor central cada uno, y está coronada por un lazo de volutas dobles simétricas. En la espalda hay tres roleos que son interrumpidos por un listón que ata las ramas y acentúa la importancia de la imagen principal: el *Agnus Dei* (imagen 123). La imagen ha sido ejecutada en plata, para destacar su blancura, y está rodeada de resplandores dorados. Sobre ella se encuentra el último roleo. La delantera no lleva imagen central y los roleos de la columna no se interrumpen (imagen 124).



Imagen 123: Terno de raso blanco: casulla (espalda). Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 124: Terno de raso blanco: casulla (delantera). Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Toda la casulla está cubierta de flores y roleos. En la espalda destaca el *Agnus Dei* rodeado de resplandores, reposa en la cruz que está apoyada sobre el libro del Apocalipsis, del que penden los siete sellos (imagen 125). El cordero ya ha sido sacrificado, está de perfil hacia la izquierda, la parte superior de la cruz sobresale en la misma dirección, su testuz se apoya en ella y sus patas están recogidas. Su rostro y patas están hechos de plata laminada, recortada y repujada, y su cuerpo lo conforman canutillos del mismo metal. El libro tiene la cubierta amarilla y el borde de las hojas es dorado. La imagen está superpuesta a una cruz radiante sugerida por los veinte resplandores, de largo y forma diferentes, que la rodean en señal de reverberación.



Imagen 125: Terno de raso blanco: casulla (detalle). Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

- *Dalmática*

Dimensiones: 103 x 130 cmts.

Descripción técnica:

Dalmática confeccionada en raso blanco, presenta forma trapezoidal, los hombros están unidos por broches de metal. Las mangas son rectangulares, no presentan costura y van unidas a la prenda por medio de botones. Tanto la delantera como la espalda están divididas en dos paneles cuadrangulares, enmarcados por el cordón bordado que va paralelo al motivo ondulante que recorre el contorno, con hojas a cada lado alternadas con perlas de oro. Los paneles están dispuestos de manera vertical, se inscriben en el espacio trapezoidal y generan uno triangular a cada lado (imagen 126).

Descripción formal:

El mismo tema se repite en los cuatro paneles cuadrangulares, tanto en la sección delantera como en la espalda: una flor central rodeada en espiral por una rama con espinas que tiene hojas y remata en botones, el motivo es el roleo. Se ha representado en los paneles inferiores una flor de siete pétalos y en los superiores una rosa. En la mitad inferior, el espacio triangular está ocupado por una rama que se bifurca hacia el centro, un tallo forma un roleo que se cierra hacia abajo y remata en una rosa, el otro asciende en sentido vertical y es coronado por una flor abierta que se dirige hacia el exterior. La mitad superior es más angosta y no presenta ornamentación en el interior.

Las mangas repiten el mismo patrón que los paneles, una flor central rodeada por un roleo.



Imagen 126: Terno de raso blanco: dalmática (delantera). Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

- *Estola*

Dimensiones: 198 x 19.5 cmts.

Descripción:

La estola es una banda delgada y larga que se ensancha levemente hacia los extremos, hasta alcanzar una forma trapezoidal con el borde exterior ligeramente curvo

y las esquinas en ángulo. Está rematada con un fleco corto formado por rizos de oro. En todo el rededor se encuentra el motivo ondulante con hojas a cada lado alternadas con perlas de oro, característico del conjunto.

Al centro de las áreas trapeciales se ubica una cruz griega, formada por cuatro flores de lis, rodeada de resplandores radiantes y cortos que nacen en el crucero. En el centro de la banda ostenta una pequeña cruz, de borde poligonal (imagen 127).



Imagen 127: Terno de raso blanco: estola. Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

- *Manípulos*

Dimensiones: 83 x 20 cmts.

Descripción:

Se trata de dos piezas iguales, cada una de ellas con características similares a la estola, solo que de menores dimensiones (imagen 128).



Imagen 128: Terno de raso blanco: manípulo. Siglo XVIII
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Lectura iconográfica:

El discurso iconográfico del conjunto de prendas que forman el terno blanco de raso es Mariológico, Cristológico y de exaltación de la Eucaristía. Las flores están asociadas con la Virgen, que en las escrituras se le llama “Rosa de Saron” (Armella, 2007: 58), y en las Letanías Lauretananas “Rosa Mística”.

La rosa también alude a la sangre y al sacrificio de Cristo, y la presencia de las ramas con espinas recuerdan la corona que ciñó Su frente durante la Pasión. Su sacrificio también está expresado en la casulla por la presencia del *Agnus Dei* ya

inmolado, que personifica a Jesucristo como el cordero pascual que ha quitado el pecado del mundo. El pelícano, en el centro del capillo de la capa, está asociado a la caridad, la piedad y la compasión, es otra imagen Cristífera que alude al amor de Cristo, e igualmente simboliza la Pasión. Estos temas además son de contenido eucarístico y simbolizan la redención y la salvación, gracias al sacramento de la Eucaristía.

El blanco del soporte refleja la luz, y está asociado a “los Misterios Gozosos y Gloriosos del Señor” (Schenone, 1992: 808), se recomienda su uso en los tiempos de Pascua de Resurrección, Navidad y Epifanía, Jueves Santo, en las fiestas de Nuestro Señor, la Virgen, los ángeles y los santos que no son mártires, misas de Confirmación, Bautismo y Matrimonio. El conjunto debe haberse empleado asimismo en las celebraciones solemnes como la Pascua de Resurrección.

Estado de conservación:

El estado de conservación general de las prendas que integran el terno blanco es bastante bueno, en los bordados tanto como en el tejido de soporte (raso de seda), que como se ha mencionado es moderno. Los principales daños se refieren específicamente al oscurecimiento de la tela de soporte debido al uso continuo de las prendas y a la manipulación. Algunos pocos hilos entorchados se han soltado debido al desgaste y pérdida del hilo de seda que los sujetaba. La dalmática presenta la aplicación de una banda delgada de tela de algodón en el borde del cuello, colocada probablemente para proteger esta zona de la suciedad producida por el roce producto del uso continuado.

La excepción la constituyen la capa pluvial y uno de los manípulos (imagen 129), que son las prendas más afectadas, debido a que han sido atacadas por agentes

queratófagos y presentan una serie de pequeñas lagunas. Los bordados están oscurecidos y algunos hilos están sueltos. El broche de la capa está totalmente deformado y oscurecido, lo mismo sucede con los flecos del capillo. Son las únicas piezas que ostentan forro rojo, el de las demás prendas ha sido reemplazado recientemente como parte de los trabajos de restauración, y es de color ocre amarillo.



Imagen 129: Terno de raso blanco: estado de conservación de uno de los manípulos. Siglo XVIII. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Apreciación plástica:

Las prendas que integran el *Terno de raso blanco* se vinculan entre sí por una serie de elementos comunes, entre los que destaca la presencia de una banda de diseño ondulante con motivos vegetales, que recorre el contorno de todas ellas y divide el espacio interior en el que se distribuye el bordado. La superficie de la capa pluvial, la casulla y la dalmática está ocupada por flores y elementos vegetales, cuyos tallos se enroscan rítmicamente proporcionando al conjunto una sensación de dinamismo contenido, gracias al despliegue ordenado de volutas que se repiten con regularidad y que están enmarcadas en espacios geométricos claramente delimitados. El contraste

entre los motivos bordados en oro y el fondo lustroso y brillante de seda blanca es armónico y refleja la suntuosidad del terno, en el que predomina lo ornamental. La técnica del bordado, llamado de realce, incrementa el contraste debido a que los motivos -ejecutados con hilo de oro enrollado sobre un soporte rígido- destacan del fondo liso por su relieve y textura.

La distribución regular de grandes roleos sobre la superficie de la capa pluvial crea una malla vegetal que cubre el campo en sentido horizontal, mientras que en el *aurifrisium* roleos, de menores dimensiones, se disponen en sentido vertical. El capillo, caracterizado por la sobriedad y simetría contrastante con el campo, ostenta una decoración carente de roleos, que enmarca el motivo central: el pelícano. El contorno está rematado con un fleco que lo separa del campo y le incorpora movimiento real.

En la casulla se manifiesta claramente la sensación de movimiento contenido. Los roleos muestran cierta uniformidad en la columna, están dispuestos en sentido vertical, enmarcados por las *clavi*, y son poco más o menos del mismo tamaño; mientras que aquellos dispuestos en los espacios laterales, que también han sido trabajados en sentido vertical, van decreciendo proporcionalmente para acomodarse al espacio. La presencia del *Agnus Dei* destaca en la parte superior central de la sección de la espalda, especialmente por el reflejo que producen las láminas y canutillos de plata con los que ha sido ejecutado. El pelícano, en el centro del capillo de la Capa pluvial, así como el *Agnus Dei*, en la sección de la espalda de la casulla, han sido trabajados en plata para acentuar su importancia sobre los bordados de origen vegetal que cubren las prendas y que se han ejecutado en oro. Su carácter simbólico se ve incrementado por la

superposición del motivo principal a una cruz radiante, que puede confundirse con un simple conjunto de resplandores.

Cuando el ministro se revestía con las prendas que componen el *Terno blanco de raso* imponía volumen y movimiento real a la rica composición de elementos vegetales, entonces se producía un sobrio juego de luces y sombras que indudablemente incrementaba la impresión de elegante distinción del conjunto.

4.2.2 CONJUNTO DE TERCIOPELO ROJO (Fines del siglo XVIII / inicios del XIX¹²⁵)

Conjunto compuesto por dos piezas: una casulla y una estola confeccionadas en terciopelo rojo. Ostenta bordado sobrepuesto y de realce realizado con hilos de oro y plata de diferentes calidades –entorchados y laminares-, y aplicación de cabujones y perlas de oro; los motivos están delineados con entorchados de oro. Predominan los motivos decorativos de origen vegetal, variadas flores (ver imagen 84) y roleos con follaje.

- Casulla

Dimensiones: 106 x 73cms.

Descripción técnica:

En esta ocasión se describe una casulla confeccionada en terciopelo rojo, su forma está inspirada en el modelo romano. Es ancha en la sección de la espalda, sus lados y

¹²⁵ Dos casullas de formato similar y ciertas coincidencias en cuanto a la técnica de bordado, pero confeccionadas en lamé y con diferente ornamentación, han sido publicadas en el libro *Hilos del cielo. Las vestiduras litúrgicas de la Catedral Metropolitana de México*, por Virginia Armella. Según la autora, se trata de piezas eclécticas correspondientes al siglo XIX (Armella, 2007: 130).

base son rectos y las esquinas inferiores redondeadas. Las *clavi* delimitan la columna. Está formada por una banda compuesta por dos listas paralelas y delgadas que enmarcan motivos curvos, parecidos a una “S” irregular, y flores pequeñas de cuatro pétalos y dos hojas. Una banda con las mismas características y que se repite dos veces, de manera paralela, se ubica en todo el rededor del cuello, que es ligeramente apuntado hacia abajo (imagen 130).



Imagen 130: Conjunto de terciopelo rojo: casulla (espalda)
Finales del siglo XVIII / inicios del XIX
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

La sección delantera es muy recortada, tiene forma de guitarra con escotaduras cóncavas a la altura de los brazos y la parte inferior redondeada. El cuello se abre en un escote profundo en “V”. En la parte central presenta una cruz egipcia o “T” (*tau*) totalmente delimitada por las *clavi*. El segmento vertical es ancho y el horizontal es corto y coincide con la zona de la escotadura para los brazos. La casulla está rematada por un galón dorado de pasamanería, calado y ondulado, aplicado a todo el contorno (imagen 131).



Imagen 131: Conjunto de terciopelo rojo: casulla (delantera)
Finales del siglo XVIII / inicios del XIX
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Descripción formal:

En la sección de la espalda, la columna presenta en la base una hoja de parra doble de la que surge el follaje que se desarrolla de modo ondulante, vertical, continuo y ascendente y que termina, en la parte superior, enroscándose sobre sí mismo formando un roleo. Al centro hay una flor con seis pétalos lanceolados. Motivos más pequeños se ubican a los lados del follaje, destaca un racimo de uvas acompañado de la hoja de parra y sarmientos en el tercio inferior, flores de lis y hojas brotan de los lados.

Los costados de la hoja de parra doble dan origen a roleos de follaje que pasan por debajo de las *clavi*, se dirigen a los espacios laterales siguiendo el borde inferior, se curvan hacia el interior y se despliegan en sentido vertical, sinuoso y ascendente, a cada lado de la columna que marca la simetría de la composición. El follaje, inspirado en hojas de acanto y de laurel así como palmas, está acompañado por tres tipos de flores, la inferior tiene cinco pétalos, la central es una rosa y la superior es de cuatro pétalos. A la altura del centro brota una espiga que se inclina suavemente hacia la columna. Cerca de los hombros hay un racimo de uvas, una hoja de parra y una flor. De los roleos inferiores brotan dos ramas con flores y hojas de pequeñas dimensiones.

La columna forma una “T” en la sección delantera. La mitad inferior sigue el diseño de la sección de la espalda hasta llegar a la flor de seis pétalos lanceolados, allí el follaje se bifurca en dos tallos delgados y pequeños que se dirigen a ambos lados, ocupan el segmento horizontal de la “T”, y rematan en dos flores de cuatro pétalos cordiformes. El esquema de roleos laterales también es muy similar al que presenta la espalda, pero se adapta al espacio recortado propio del perfil de la casulla, así el segundo tramo de roleos es vertical y recto y está rematado por dos volutas que se abren

graciosamente en sentidos opuestos, una se dirige hacia la columna, la otra hacia el exterior rodeando una rosa. La zona superior se interrumpe debido a la forma de la columna.

- *Estola*

Dimensiones: 220 x 24.5 cmts.

Descripción:

La estola es una banda delgada y larga confeccionada en terciopelo rojo. Se ensancha hacia los extremos, donde adopta un perfil semi-elíptico, con el borde recto y rematado con un fleco corto, formado por rizos de oro. Un motivo que recuerda los grutescos *a candelieri* ocupa el espacio. La base, compuesta por tres hojas de acanto, da origen a dos ramas que se disponen simétricamente a los lados del eje vertical, cada una forma un roleo que se dirige hacia el centro, se enrosca y termina en una pequeña flor de cuatro pétalos. De su lado externo sale una voluta que se dirige hacia arriba en un arabesco delicado. Los roleos flanquean una flor de lis cuyo tallo, largo y delgado, brota de la hoja de acanto central, y marca el eje del grutesco.

Más arriba se encuentra una cruz griega formada por cuatro flores alargadas y trilobuladas, su ubicación coincide con la zona de inflexión, que es la sección donde se inicia la curvatura. Del centro de la cruz nacen tres resplandores hacia cada lado.

Motivos vegetales, como roleos de follaje, tallos y flores, ocupan casi todo el largo de la estola, están flanqueados por espigas, hojas de parra, sarmientos y racimos

de uvas de pequeñas dimensiones. En la mitad de la banda hay una pequeña cruz de lados rectos (imagen 132).



Imagen 132: Conjunto de terciopelo rojo: estola
Finales del siglo XVIII / inicios del XIX
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Lectura iconográfica:

El discurso iconográfico del conjunto descrito es Cristológico y Mariano, alude a la exaltación del sacramento de la Eucaristía y la victoria de la fe. El aspecto eucarístico se desprende de la recurrencia de los motivos característicos: uvas, sarmientos y hojas de vid que se relacionan con Cristo (Juan 15, 1), y con Su sangre derramada en la cruz (Juan 22, 20); y las espigas, con el pan y con Su carne (Juan 6, 48-41; Mateo 26, 26; Marcos 24, 22). Todos estos elementos también se refieren a la última cena y, de este modo, a la instauración del sacramento de la Eucaristía, como sinónimo de redención.

Las hojas de acanto que forman parte del follaje aluden a la Pasión, así como el color rojo del soporte. Todo ello se ve reforzado por la presencia de la cruz en “T”¹²⁶, en la columna de la sección delantera, que recuerda directamente el sacrificio de Jesucristo y su triunfo sobre la muerte. María está representada por las flores, como se ha podido observar en los conjuntos analizados previamente, la rosa es uno de los principales símbolos relacionados con ella. La victoria de la fe está representada por la palma y las hojas de laurel.

El *Conjunto de terciopelo rojo* complementa eficazmente las celebraciones de la Pasión de Cristo, Domingo de Ramos, Pentecostés, la Santa Cruz así como los mártires (Schenone, 1992: 808).

Estado de conservación:

El estado de conservación general de las dos prendas que integran el conjunto es óptimo, tanto de los bordados como el tejido de soporte (terciopelo). Han sido intervenidas, se han limpiado y conservado. Los bordados están extremadamente brillantes. Se ha cambiado la tela de forro por una moderna de raso de color ocre-amarillo.

Apreciación plástica:

La casulla es sobria y ordenada. El espacio se encuentra dividido en áreas geométricas bien definidas en las que se distribuyen los motivos de origen vegetal, cuya combinación ofrece un sentido rítmico regular. La composición es dinámica y se caracteriza por el predominio de la línea curva, expresada en las volutas que estructuran

¹²⁶ La cruz en forma de “T” es denominada *comissa* o *patibulata* (ERC, II, 1951: 1295-1303).

armónicamente los roleos y su distribución de carácter ascensional. El dinamismo de los elementos vegetales contrasta con la rigidez de la forma de la casulla, caracterizada por sus lados rectos, el cuello apuntado, así como la presencia de espacios delimitados por las *clavi*.

Sobre el soporte de terciopelo se desarrollan los motivos vegetales que respetan el marco, y cruzan hacia la zona lateral por debajo de las *clavi*. El espacio se insinúa por la superposición de elementos. Una proliferación de motivos de carácter vegetal y de movimiento ondulante cubre la estola, y provoca la impresión de *horror vacui*.

La suavidad de la tela del soporte del *Conjunto de terciopelo rojo*, así como su coloración y tonalidad, juegan un rol importante al subrayar el brillo, los relieves y las texturas de los bordados en oro y plata, provocando el efecto de distinguido esplendor. Igualmente, la incidencia de la luz de las velas sobre los roleos, y los contrastes de luces y sombras generados mientras el ministro revestido oficiaba la ceremonia litúrgica, incrementaron la sensación de movimiento y debió despertar la admiración de los fieles, a la vez que incentivó su devoción.

4.2.3 COMENTARIO

Los ejemplares analizados integran la colección de la Catedral de Lima y son testimonio elocuente del alto nivel alcanzado por los ornamentos litúrgicos del siglo XVIII. Están confeccionados en telas finas, raso de seda y terciopelo, y se adecuan a las recomendaciones establecidas por el Concilio de Trento respecto al decoro que debían mantener.

Las prendas comparten, como rasgo común, la marcada tendencia hacia lo decorativo y suntuoso que se expresa mediante la aplicación profusa de bordados de realce, ejecutados con hilos de oro y plata de diversas calidades. Destaca el repertorio de motivos de origen vegetal, de grandes proporciones, dispuestos de manera ordenada según un esquema compositivo de carácter dinámico en el que predomina la curva, y que reviste lujosamente la superficie de las piezas. Tanto el *Terno de raso blanco* como el *Conjunto de terciopelo rojo* muestran un manejo equilibrado y rítmico de la distribución de los motivos en los que destaca el sentido ascensional de los mismos.

La incidencia de la luz complementa y acentúa los contrastes producidos por los diversos tipos de hilo, así como por el brillo y textura de los bordados sobre la superficie de las telas de base. La decoración y el color de cada prenda se conjugan armónicamente a fin de destacar su contenido simbólico en función de la espiritualidad de la época.

Cabe recordar que se trata de prendas que estuvieron en uso hasta la década de 1960. Podemos comprender así que el ministro revestido con ellas -para officiar la ceremonia- les imprimía el volumen de su cuerpo y movimientos reales, y conseguía afectar positivamente a la grey ya que roleos, flores y demás elementos vegetales parecían agitarse suavemente, acariciados por el viento, como si cobraran vida.

4.3 LAS CASULLAS PERUANAS DEL SIGLO XVIII EN LA CATEDRAL DE LIMA

La forma de los ornamentos litúrgicos, en especial de las casullas, así como la distribución de los motivos que ostentan se han mantenido casi inalteradas a lo largo del tiempo, esto se debe tanto a las disposiciones referidas al decoro y al ornato, como a las prescripciones que determinaban su forma y función. En tal sentido, se podría pensar que el control ejercido por la Iglesia en el virreinato del Perú impidió el desarrollo de nuevos modelos. Pero no sucedió así, y se puede afirmar que los hábiles artífices de la aguja -en otras palabras: los bordadores locales- crearon nuevas propuestas con características propias que destacan claramente por su calidad técnica, originalidad y características plásticas, sin escapar de la estricta normativa eclesiástica. El estudio de las piezas de los siglos XVI, XVII y XVIII permite conocer el marco referencial a partir del cual se evidencia la originalidad y creatividad de los artistas locales del bordado.

4.3.1 CASULLA DE LUTO

Dimensiones: 98 x 63 cmts.

Descripción técnica:

En esta oportunidad se trata de una casulla en forma de guitarra confeccionada en terciopelo negro, y cosida a mano. La sección de la espalda tiene lados ligeramente cóncavos y se ensancha levemente hacia la parte de abajo, mientras que la sección delantera presenta escotaduras marcadas en la mitad superior, y la parte inferior se expande a manera de trapecio, con las esquinas redondeadas. Tanto la delantera como la espalda ostentan motivos florales de gran tamaño bordados en las técnicas de realce (elaborados con una estructura rígida), y de relieve (con relleno de algodón). El

desarrollo del diseño deja de estar constreñido por la columna, la ornamentación se organiza a partir de un eje vertical y se distribuye de manera simétrica y los motivos, que se abren en volutas a cada lado, sobrepasan el espacio que está delimitado por las *clavi*.

Las *clavi* y el galón han sido marcados por una banda integrada por lazos en los que motivos en forma de “S”, trabajados en relieve con hilo laminar dorado tendido, se alternan con otros de la misma forma pero de lentejuelas doradas. La banda se desarrolla entre dos cintas paralelas de lentejuelas aplicadas en las *clavi*; el galón solo presenta una que lo separa del cuerpo de la casulla. Las caras de la prenda no son iguales, las *clavi* se aprecian casi en su totalidad en la sección de la espalda; en tanto que en la sección delantera quedan prácticamente ocultas por los motivos vegetales que llenan la superficie, se ven reducidas a la cinta de lentejuelas que marca su límite interior, y a los elementos en “S” de hilo laminar. No obstante, la mitad inferior de cada cara tiene características afines.

La decoración está trabajada con hilo laminar de plata e hilos entorchados de oro. La técnica de bordado es a hilo tendido que se ha fijado con finos hilos de seda, su textura recuerda una canastilla¹²⁷; los contornos están remarcados con cordoncillo. También hay aplicaciones de gemas de cristal blanco y rojo insertadas en el corazón de las flores y en el centro de la cruz. Asimismo, en contraste con los motivos de realce que se caracterizan por su volumen y relieve, se encuentran hojas y pequeños tallos que se enroscan en volutas cuyos contornos se han trabajado con lentejuelas, mientras que el

¹²⁷ Fernández ha identificado esta disposición de las puntadas con el nombre de ladrillo (Fernández, 1982: 101).

interior deja ver el terciopelo del soporte. El borde de la casulla presenta un cordón dorado y lentejuelas.

Descripción formal:

En ambas caras aparece, en la parte inferior, una cratera con volutas a los lados de cuya boca emanan tres tallos con hojas, que terminan en grandes flores (imagen 133 y detalle 87). Sobre un tallo recto y vertical, en el eje que marca la simetría de la composición, se eleva la flor principal, su posición coincide con el centro de la prenda. Su perfil es acampanulado y su forma recuerda un cáliz. Sobre ella se posa, en cada cara, un motivo diferente, una cruz en la espalda y un monograma en la delantera. La flor está flanqueada por hojas, las inferiores tienen dos cuerpos, las que brotan al nivel de su base poseen cuatro y las que salen de los extremos de su boca tres.

Los tallos laterales se curvan hacia el exterior formando volutas hacia abajo que enroscan dos grandes flores abiertas, identificadas como crisantemos. Hacia arriba, de la mitad de cada tallo, surge una rama que se curva en dirección al centro, y da origen a una forma acorazonada que envuelve una flor de menor dimensión. Todo está acompañado por hojas alargadas; asimismo, en sus costados y en los espacios libres hay hojas y volutas pequeñas.

Del cáliz, en la parte superior central de la sección de la espalda, brotan unos pistilos, y sobre ellos aparece una cruz griega, enjoyada y vacía (imagen 132); de su centro, entre sus cuatro brazos, surgen resplandores pequeños organizados en grupos de tres. El remate de cada brazo es redondeado con una punta en el centro. La cruz y sus resplandores insinúan un espacio circular.



Imagen 133: Casulla de luto (espalda). Siglo XVIII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Del cáliz, en la parte superior central de la sección delantera, brotan tres hojas. La central tiene dos prominencias, está en posición vertical, y es flanqueada por dos elementos flameantes simples. Las otras dos hojas tienen tres prominencias, se curvan sobre la central y definen un espacio triangular. Sobre este conjunto se encuentra el

símbolo *IHS* coronado por una cruz griega, y debajo, en el eje, lleva una pequeña estrella de David; todo está inscrito en un círculo rodeado por resplandores (imagen 134).



Imagen 134: Casulla de luto (delantera). Siglo XVIII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

En una y otra cara, los espacios externos que se encuentran a los lados de la columna, en la mitad superior, están ocupados por hojas alargadas y motivos vegetales no identificados, que dan origen a espigas que se elevan y se quiebran en su extremo.

Lectura iconográfica:

El discurso de la casulla de luto analizada es Mariológico, Cristológico y de exaltación de la Eucaristía; está relacionado directamente con las Virtudes Marianas, identificadas con la perfección, la belleza física y espiritual de María, expresadas a través de las flores¹²⁸; María como *Mater Dei* está representada por la cratera con las flores que cumple el rol del jarrón¹²⁹, rematada con el cáliz sobre el que aparecen en cada cara de la casulla la Cruz y el *IHS*.

El conjunto iconográfico alude al sacrificio de Cristo, la redención y la vida eterna expresados mediante la Cruz enjorada, vacía y radiante; y el monograma *IHS*, símbolo que tradicionalmente se ha interpretado como *Iesus Hominum Salvator*¹³⁰ (ERC, IV, 1953: 366). Tanto la Cruz enjorada como el *IHS* recuerdan la muerte y la resurrección de Cristo. Asimismo, aluden a la salvación y la vida eterna en el sacramento de la Eucaristía expresados en las espigas de la parte superior. La muerte y la vida eterna también están simbolizadas en los crisantemos.

En última instancia, la lectura de la casulla se orienta en el sentido de la Virgen María como el último botón del árbol de Jesé, receptáculo del Verbo Divino, sobre el que aparece el símbolo *IHS* y la Cruz vacía, es decir, la redención.

¹²⁸ El cristianismo tradicionalmente ha relacionado las flores con la imagen de la Virgen María, por su belleza y fragancia; como se desprende del *Cantar de los Cantares*, por ejemplo.

¹²⁹ El jarrón con flores simboliza el carácter divino de la maternidad de María.

¹³⁰ Jesús Salvador de los Hombres.

Asimismo, es importante recordar que el negro tuvo un valor fundamentalmente ritual, y adquirió durante el Barroco su verdadero sentido simbólico de tristeza y privación (Cruz Amenábar, 1998: 154). Así, el negro del soporte complementa el discurso de la casulla examinada, y permite inferir que la prenda cumple con los requisitos para ser empleada en los funerales y las misas de difuntos, y también los días Miércoles de Cenizas y Viernes Santo (Schenone, 1992: 808).

Estado de conservación:

La casulla de luto se encuentra en buen estado de conservación, fue restaurada antes de realizar la investigación. No se pudo observar la entretela. El forro es de raso moderno de color ocre amarillo. Presenta algunos faltantes de hilos laminares y de lentejuelas que no afectan la lectura integral de la prenda.

Apreciación plástica:

Se trata de una suntuosa casulla que ostenta bordados y lentejuelas en oro y plata sobre terciopelo negro. La técnica de ejecución es muy refinada, se aprecia una variedad de texturas gracias al contraste entre la calidad de los hilos -laminares y entorchados de metal-, y las puntadas con las que se ha realizado el bordado. El repertorio ornamental es de origen vegetal y está organizado en perfecta simetría con respecto al eje central. Los motivos son amplios, no están constreñidos por la columna y cubren toda la superficie en una suerte de *horror vacui* ordenado.

En la composición predominan las volutas y el ritmo ondulante que infieren dinamismo a la prenda. Las hojas y ramas denotan movimiento envolvente hacia arriba y hacia abajo. Las hojas que se elevan a los lados, en la mitad superior, son sinuosas y

han sido trabajadas con carácter ascensional. El espacio general está estructurado armoniosamente, el tamaño de las flores a los lados del eje está directamente relacionado con su ubicación, las más grandes se encuentran en la parte inferior y las de menor proporción hacia la mitad de la casulla. Al centro destaca el cáliz, que marca su importancia tanto por sus dimensiones como por su emplazamiento.

La casulla descrita formó parte de la parafernalia correspondiente a las ceremonias luctuosas¹³¹ destinadas a personajes importantes. El ministro – o los ministros – debía usarla en señal de respeto, puesto que estaba obligado a observar las prescripciones¹³² impuestas por la Iglesia para tal fin; entre ellas destaca la costumbre de colocar la capilla ardiente al centro del recinto sagrado, para celebrar la misa de honras. Con el fin de crear una atmósfera de dignidad para una despedida decorosa, el interior de la Catedral era cubierto completamente con paños fúnebres, o colgaduras negras; los retablos, esculturas y altares eran tapados, y el espacio se alumbraba con cirios, velas y hachones, cuyas luces temblorosas se reflejaban tanto en los objetos como en los ornamentos litúrgicos, exaltando el efecto de solemnidad del acto mismo (Cruz Amenábar, 1998: 161).

Durante las exequias, la tenue luz de las velas destellaba sobre la textura y los relieves de los bordados de oro y plata de la casulla con la que el ministro estaba revestido. El juego de luces y sombras creaba efectos de reverberación que se intensificaban mientras el ministro realizaba sus funciones, a la vez que imprimía

¹³¹ Las ceremonias luctuosas fueron las principales fiestas públicas de carácter profano que se celebraba en la Ciudad de los Reyes, así como en las demás ciudades hispanoamericanas. La Iglesia fue la encargada de modelar los rituales *post mortem*. Después del Concilio de Trento el Papa Pablo V dictó el Ritual de Funerales con el objetivo de “cristianizar la muerte, encauzando hacia el recinto de las iglesias lo esencial de los gestos; y aligerar también el desarrollo de las dos procesiones –de la casa a la iglesia y de la iglesia al lugar de enterramiento [...] e insistir sobre la misa y la absolución” (Cruz Amenábar: 1998:130).

¹³² Actualmente, la casulla negra de luto ha caído en desuso, sin embargo, no se ha prohibido su empleo.

movimiento y vitalidad a los elementos vegetales. El ánimo de los integrantes del cortejo fúnebre, quienes también estaban vestidos de negro¹³³ para demostrar el dolor que los embargaba, era afectado por la ostentación y por la visión de vida frente a la muerte.

4.3.2 CASULLA DEL TRIUNFO DE JESUCRISTO

Dimensiones: 96 x 61 cmts.

Descripción técnica:

Casulla en forma de guitarra. La sección de la espalda tiene los lados verticales ligeramente cóncavos y se ensancha hacia la parte inferior mientras que la delantera es más corta, presenta escotaduras marcadas en la mitad superior, y la parte inferior se expande y adquiere forma redondeada. La prenda está confeccionada en lamé de seda y oro, es de color amarillo-dorado, consta de dos piezas unidas por costura manual, y está decorada con aplicaciones de bordado de realce en toda la superficie, formando una composición compleja en cada una de las caras. La dirección de la urdimbre es vertical.

La ornamentación, de origen vegetal, es abigarrada y cubre toda la superficie, tanto la sección de la espalda como la delantera. Los bordados están ejecutados en la técnica de realce con hilos de oro y plata de diferentes torsiones y texturas – laminares y entorchados –, que han sido usados de manera alternada, y enrollan un soporte rígido de cartón. En algunas zonas, especialmente las que corresponden a los motivos figurativos – como el ángel y el cordero – se ha empleado algodón como relleno para conseguir el

¹³³ Todos vestidos de negro como expresión social de los sentimientos de pena y duelo por la pérdida.

efecto de relieve. Presenta además, aplicaciones de perlas, lentejuelas y gemas de vidrio de colores.

La casulla carece de las características *clavi*, y la presencia de la columna está implícita en tanto se respeta la distribución de los motivos en un espacio vertical, y porque la ornamentación está organizada de manera simétrica a partir de un eje en el mismo sentido. A ambos lados se desarrollan roleos de follaje acompañados de flores. Las dos caras son diferentes, en la sección de la espalda, el espacio correspondiente a la columna está ocupado por tres motivos figurativos, de carácter simbólico, dispuestos en sentido ascensional; de abajo arriba están representados: un cordero yacente, un ángel de pie y una cruz radiante. En tanto que la sección delantera está prácticamente cubierta por la ornamentación vegetal que llena la superficie, y rodea el motivo principal: una paloma con las alas desplegadas, que se encuentra en el tercio superior. No obstante, el tercio inferior de cada cara tiene características afines (imágenes 135 y 136).

Los motivos centrales, en la espalda y la delantera, destacan por su ubicación preeminente, así como por sus características técnicas y por los materiales empleados en su ejecución: perlas blancas para imitar la textura de la piel del cordero; hilos de seda de colores para figurar los rasgos del ángel; gemas de cristal de colores para la cruz; lentejuelas de plata para la paloma; lentejuelas de oro para las alas y el peto del ángel; también lentejuelas de oro y plata para los resplandores. Todos los bordados han sido resaltados mediante el delineado con cordón entorchado, tanto de plata como de oro, de acuerdo a las características del diseño. Además, las lentejuelas han sido aplicadas profusamente, en especial, para señalar detalles, y alrededor de las gemas de cristal a modo de engaste.

La prenda no lleva galón en el contorno, sin embargo también se respeta su espacio, en su lugar se ha aplicado un reborde en el extremo final, elaborado con gemas de cristal de colores de diversos tamaños y una línea continua de lentejuelas doradas que delimita el área de bordado.



Imagen 135: Casulla del triunfo de Jesucristo (espalda). Siglo XVIII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 136: Casulla del triunfo de Jesucristo (delantera). Siglo XVIII
Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Descripción formal:

En la sección de la espalda, en el espacio correspondiente a la columna, los motivos están ordenados de abajo hacia arriba. En el tercio inferior figura el *Agnus Dei*, recostado sobre el libro del Apocalipsis cerrado, del que penden los siete sellos. Su pelaje es blanco y su textura es simulada por perlas pequeñas. Su cuerpo de perfil está dirigido hacia la izquierda. Su pata superior derecha cuelga ligeramente hacia el frente, está vivo, su cabeza voltea hacia atrás y dirige la mirada a la cruz que sostiene con su pata. Esta es una cruz latina lineal, colocada a su costado derecho, inclinada en sentido diagonal. Se inicia en su pata delantera, pasa por detrás de su cuerpo, y emerge por la parte superior del lomo (imagen 137).



Imagen 137: *Agnus Dei*. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

En el segundo nivel, hay un ángel canéforo¹³⁴ en posición frontal, y de cuerpo entero. Su aspecto recuerda a *Niké* – antigua diosa griega de la victoria –, está de pie sobre una pequeña nube. Su cabello es largo, rubio y cae a los lados de su rostro, su piel es clara. Viste faldellín bastante recortado que deja ver sus piernas desnudas y la parte inferior de la capa dorada que cae hacia atrás, en el torso lleva un peto del mismo color. Tiene los brazos desnudos levantados hacia arriba y sostiene con ambas manos la base de una canasta trapezoidal, llena de flores de colores, espigas de trigo y racimos de uvas que caen a sus costados (imágenes 71 y 138).



Imagen 138: Ángel canéforo. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

¹³⁴ Canéforo: que porta un canasto. El término es una adaptación que deriva de las *canéforas*, jóvenes atenienses que participaban en las fiestas Panateneas llevando un cesto con ofrendas.

En la parte superior, sobre el centro de la canasta, se eleva la cruz enjoyada, o *gemmata*, recubierta con pedrería de cristal de variados colores (imagen 139). Se trata de una cruz latina resplandeciente.



Imagen 139: Cruz enjoyada rodeada de resplandores. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima.
Fotografía: Patricia Victorio (2003)

En la superficie de la casulla están representados roleos de follaje en forma de “S”, predominan las hojas de acanto de perfil y frontales, con nervaduras delgadas que marcan el eje de las mismas; también hay flores. La ornamentación se desarrolla a los lados del eje vertical. En el tercio inferior, dos roleos dobles se enroscan y enfrentan, están unidos por la parte de abajo y dan origen a una forma acorazonada; en la sección de la espalda está coronada por una flor cuyos pétalos son siete hojas de laurel, y en su interior se encuentra el *Agnus Dei* ya descrito párrafos antes (imagen 137).

La ornamentación lateral emerge de la parte baja de la composición, a cada lado de la forma acorazonada. Un roleo de follaje se curva hacia arriba, da origen a una hoja que se enrosca en espiral y envuelve una flor de siete pétalos. De su ápice surgen tres hojas, una de ellas se dobla hacia el interior y señala el centro. Sobre ella brota un retoño con hojas compuestas que se extienden en el espacio de manera ondulante, se dirigen hacia los hombros y flanquean el espacio tácito correspondiente a la columna.

La parte delantera tiene una estructura compositiva muy parecida. La ornamentación se desarrolla a los lados del eje vertical, y los espacios laterales están cubiertos por motivos de origen vegetal. También presenta en el tercio inferior la forma acorazonada pero, a diferencia de la espalda, está coronada por una flor de dos pétalos que se abre dando origen a un ramillete de flores pequeñas, y mantiene el espacio interior vacío. De la voluta lateral nacen tres hojas, una de ellas se dobla hacia el interior y señala el centro. De ésta brota una rama con hojas compuestas que recorren el espacio de manera ondulante, se dirigen hacia la parte superior y flanquean el motivo principal, la paloma que simboliza al Espíritu Santo con las alas desplegadas en actitud de volar, su cabeza está a la derecha y hacia abajo (imagen 140). Está toda rodeada de resplandores.

Presenta motivos de dimensiones reducidas, entre los que se cuentan flores ejecutadas con gemas de color engastadas, así como tallos, hojas y volutas elaboradas con cordones y lentejuelas que ocupan los espacios libres.

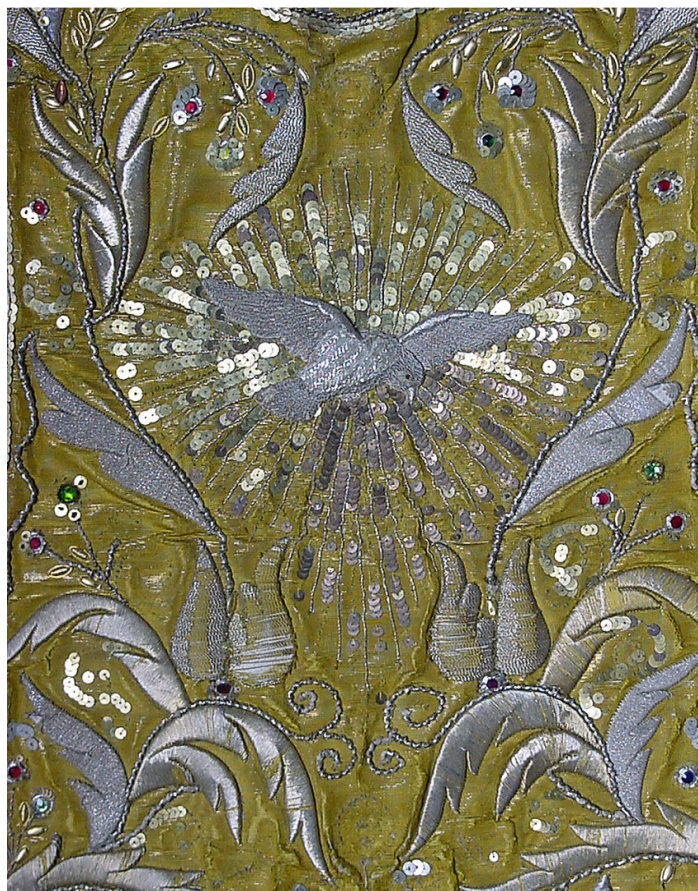


Imagen 140: Paloma. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la espalda). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Lectura iconográfica

Se trata de una casulla cuyo mensaje está relacionado claramente con la exaltación del triunfo de Jesucristo, contenido que se ve reforzado por el empleo del color amarillo-dorado¹³⁵ del soporte que, por su cercanía al oro, estaba asociado a la eternidad y al cielo Empíreo que es el más cercano a Dios, donde los ángeles y bienaventurados

¹³⁵ El amarillo-dorado está relacionado con el blanco. Righetti afirma que “En atención a la riqueza del tejido está permitido usar ornamentos con trama de oro (tela de oro) en substitución de los de color blanco, rojo y verde...” (Righetti, 1955: 562). Schenone dice que el dorado es un color considerado *no oficial*, sin embargo “a causa de su preciosidad, puede legítimamente reemplazar a los otros [colores]...” (Schenone, 1992: 808).

gozan de Su presencia; este color era empleado especialmente para las fiestas de Navidad y Epifanía.

El discurso de la casulla descrita alude a la redención por medio de la Eucaristía. En la sección de la espalda, las imágenes distribuidas en el espacio de la columna se refieren en primer lugar al sacrificio de Cristo, representado por el *Agnus Dei* que lleva la cruz, símbolo de su martirio. El cordero está vivo, observando el instrumento en el que se inmolará para alcanzar la salvación del hombre. Además, está recostado sobre el libro de los siete sellos del juicio divino, que sólo podrá ser abierto por Él, el cordero de Dios que quita el pecado del mundo y que está sentado a la derecha de Dios Padre.

En segundo lugar, se refiere al milagro de la transubstanciación, mediante el cual el pan y el vino se convierten en la carne y sangre de Jesucristo luego de ser consagrados. Este significado es reforzado por la presencia del ángel que soporta la canasta de flores, espigas y racimos de uvas, en clara referencia a la Eucaristía sobre la que se despliega la cruz. Por otro lado, la resurrección queda claramente expresada mediante esta cruz que es enjoyada, o *gemmata*, símbolo de la victoria de Jesús sobre la muerte, rodeada de resplandores en señal de reverberación. El mensaje de la salvación se ve complementado por la presencia de la paloma que simboliza al Espíritu Santo, al centro de la sección delantera, volando en rompimiento de gloria, que no hace sino reiterar el discurso Cristífero triunfante y el sentido Eucarístico de la casulla. Asimismo, las hojas de acanto que forman parte de la ornamentación señalan la inmortalidad del alma y sus espinas aluden al sufrimiento (Quiñones, 2002: 83) y a la Pasión de Cristo, Su sacrificio y la redención.

Por otra parte, los roleos que se encuentran en el tercio inferior no solo cumplen una función ornamental al disponerse en formas acorazonadas. En la sección de la espalda, esta forma sugiere un corazón flameante que apunta al Corazón de Jesús (ERC, II, 1951: 1104), con la particularidad de presentar en el interior el *Agnus Dei*, en reemplazo de la corona de espinas y la herida provocada por la lanza (imagen 137). Las llamas se dividen en siete lenguas de fuego, que se relacionan con los dones del Espíritu Santo¹³⁶, las virtudes y los sacramentos. En la sección de adelante, sugiere un corazón rematado en flores y se relaciona con el Corazón de María (imagen 141), y representa a la Iglesia (ERC, II, 1951: 1112).



Imagen 141: Corazón de María. Casulla del triunfo de Jesucristo (detalle de la delantera). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: P. Victorio (2003)

¹³⁶ Los siete dones del Espíritu Santo son: sabiduría, entendimiento, ciencia, consejo, piedad, fortaleza y amor de Dios.

Estado de conservación:

En general, la casulla se encuentra en buenas condiciones de conservación. Ha recibido tratamiento de restauración y el forro original ha sido reemplazado por uno de raso en color ocre amarillo, se desconoce el color que pudo haber tenido originalmente. No se ha podido ver la entretela.

Se puede observar algunas alteraciones producto del uso, entre las más notorias se cuentan el desgaste de la tela de soporte – lamé de seda y oro – y la deformación del plano ocasionada por pequeñas arrugas¹³⁷; la ausencia de segmentos de cordoncillo que deja ver algunas líneas del diseño en el soporte; la pérdida de hilos, de seda así como de oro y plata, deja a la vista los elementos que forman el relleno, tanto los cartones como el algodón. También faltan algunas lentejuelas y gemas de cristal de colores.

Apreciación plástica:

El diseño de la *Casulla del triunfo de Jesucristo* es muy dinámico y atrayente, la composición es compleja, y predominan las líneas curvas. El repertorio de formas ornamentales, inspirado en elementos de origen vegetal, está organizado en perfecta simetría con respecto al eje central. No hay tensión entre los motivos. El equilibrio compositivo está acentuado por la columna implícita, a pesar de la ausencia de las *clavi*. La relación entre el soporte y los bordados es armónica. El manejo del espacio genera la sensación de *horror vacui* ordenado.

¹³⁷ Aunque no se de importancia a la presencia de las arrugas, éstas sí constituyen un problema de conservación que debe evitarse, pues con el paso del tiempo pueden agravarse hasta convertirse en roturas.

Se trata de una suntuosa casulla de lamé de seda y oro, totalmente cubierta por bordados de realce, lentejuelas, pedrería de colores y perlas que le aportan mayor vistosidad. El efecto que brinda es de elegancia, solemnidad, y especialmente lujo, asociado al fulgor de todos los materiales. Destaca la sensación de movimiento generada por la profusión de roleos de follaje que se enroscan vigorosamente. La técnica de ejecución es refinada, y se aprecia una variedad de texturas gracias al contraste de los materiales. Cada motivo de origen vegetal está dividido en dos mitades, una ha sido trabajada con hilos de oro, y la otra con hilos de plata, de diferentes torsiones y calidades, para intensificar los efectos sobre el espectador.

En ambas caras, los roleos se mueven hacia afuera y hacia el centro, se cierran y se abren vigorosa y rítmicamente para enmarcar los motivos figurativos. Los elementos vegetales ondulantes, que se despliegan en la mitad superior, han sido trabajados en secuencia con un marcado sentido vertical ascensional. Las hojas respetan el marco y se doblan con pretensión naturalista. En la sección de la espalda, el tratamiento del espacio correspondiente a la columna demuestra continuidad conceptual que se desarrolla de abajo hacia arriba. El dibujo que ha servido de base es de calidad, lo que se evidencia en el tratamiento de los bordados.

Cabe destacar que la casulla analizada no fue una prenda estática, cuando el ministro se revestía con ella para una ceremonia, le imprimía el volumen de su cuerpo y sus movimientos. Otro elemento que juega un papel complementario en la percepción de la casulla es la luz que puede ser de dos tipos: natural, es decir la luz cenital que ingresaba por las ventanas ubicadas en el arranque de la bóveda; y artificial, en el caso de aquella emitida de las velas. La incidencia de la luz sobre la superficie brillante y

texturada generaba más destellos e incrementaba la sensación de movimiento, a la vez que favorecía la dirección de la atención. La feligresía se debió sentir deslumbrada por la presencia del ángel canéforo y la cruz enjorada que, ubicados en la sección de la espalda, quedaban a la altura del horizonte visual de los fieles, se movían al compás de las acciones que realizaba el ministro durante toda la celebración, e irradiaban destellos de luz y color.

La *Casulla del triunfo de Jesucristo* es sin duda una de las obras maestras de la colección de indumentaria litúrgica de la Catedral de Lima, no solo por el preciosismo y prolijidad de los bordados, y la variedad y calidad de los materiales, sino especialmente por su contenido simbólico.

4.3.3 CASULLA DEL CORDERO DIVINO CON ÁNGELES

Dimensiones: 97 x 61cms.

Descripción técnica:

En este caso se trata de una casulla con forma de guitarra de contornos redondeados, excepto en el tercio superior de la espalda que es mas bien recto, mientras que la delantera presenta escotaduras marcadas para los brazos. Está confeccionada en tela de lino grueso, totalmente recamada con hilos laminares de plata, que forman diseños romboidales pequeños, cuyo aspecto es semejante al lamé pero de textura desigual producto de la técnica de ejecución. La sección de la espalda y la delantera son piezas independientes que se unen en los hombros por medio de broches metálicos. Carece de *clavi* y por consiguiente de columna central. La parte inferior de cada cara está rematada con flecos compuestos por rizos de oro, organizados en seis conjuntos y

recortados formando triángulos acompañados de pequeñas borlas doradas que penden de un cordón delgado, y separan los grupos en pares.

La casulla ostenta bordados de aplicación, realizados con hilos laminares de oro y plata de gran tamaño y un alto relieve pronunciado (ver imagen 54). Poseen alma de tela, algodón y cartón. También tiene canutillos dorados, lentejuelas, láminas de plata repujada y aplicaciones de pedrería de colores y gemas de vidrio incoloro. Los motivos predominantes son de origen vegetal entre los que destacan las flores y espigas de trigo; de origen animal: el cordero; y de carácter simbólico: el corazón coronado por una cruz, y rodeado de resplandores. Presenta dos pequeños ángeles con rostro de metal encarnado, cabello formado por canutillos y cuerpo de hilos laminares dorados.

En cada cara, un motivo central ocupa la zona inferior del espacio correspondiente a la columna, se trata de un recipiente del que brotan espigas, y ramas rematadas con flores; es alargado en la espalda y compacto en la delantera. Las ramas son sinuosas, se expanden hacia los lados y llenan los límites de la superficie de la casulla. El esquema compositivo respeta el eje vertical y la ornamentación está organizada de manera simétrica (imágenes 142 y 143).

Ambas caras son diferentes. En la sección de la espalda, el tercio superior del espacio correspondiente a la columna está presidido por un motivo figurativo de carácter naturalista y de contenido simbólico: un cordero, flanqueado por ramas dispuestas en sentido vertical. El animal está de pie, tiene la cabeza dirigida hacia el espectador, y está rodeada de resplandores. La textura de su pelaje es simulada por canutillos de plata, su cara está trabajada en una lámina del mismo metal (imagen 78).

La sección delantera está dominada por la presencia de un corazón, cuyos resplandores, de grandes proporciones, configuran un área circular que ocupa la mitad superior.



Imagen 142: Casulla del Cordero Divino con ángeles (espalda). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

extremo angosto orientado hacia el exterior. La banda se inicia en la parte inferior donde dos lengüetas opuestas se unen por el lado más delgado, así este primer motivo queda situado de manera horizontal y señala el eje de la composición. Las lengüetas presentan relieve redondeado con alma de lino, llevan bordado de hilo laminar dorado y su contorno está delineado con cordoncillo. Una banda similar remata el cuello que es ligeramente escotado, en punta, en la sección delantera.

Descripción formal:

En la zona inferior central de cada cara, un listón de tres lazos marca el eje de la composición, a la vez que ata dos pares de ramas sinuosas que se abren hacia los costados y dan origen a otras menores. Están rematadas con diez flores, las cuatro más grandes están en posición frontal y presentan corola así como ocho pétalos; las demás son más pequeñas, dos flanquean el listón y son frontales, y las otras cuatro están de perfil. Hacia arriba, siguiendo el eje, se dispone un ánfora que tiene base de pedestal tronco-cónica, cuerpo redondeado. Sus paredes curvas se cierran ligeramente para formar el cuello. Sus asas son verticales, se inician a la altura del gollete, terminan en la parte más ancha de su cuerpo, y tienen forma de voluta. El cuerpo del recipiente está ornamentado con listas verticales doradas y plateadas. La boca tiene reborde en el labio, y ha sido representada en forma ovalada para imitar la vista en perspectiva.

El ánfora ocupa gran parte de la mitad inferior de la espalda. Es alargada, de su boca surge un tallo recto que da origen a dos brotes cortos que forman un ángulo a cada lado, y terminan en espigas de trigo. El tallo, que enuncia la presencia del eje, está flanqueado por un par de ramas que se curvan bruscamente para dirigirse, con movimiento ascendente, hacia los hombros. Presentan una flor de lis a los lados del

motivo central, hojas redondeadas, y terminan en una flor frontal con corola y ocho pétalos (imagen 144).



Imagen 144: Ánfora y flores. Casulla del Cordero Divino con ángeles (detalle).
Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

En el tercio superior se encuentra el motivo central, se trata del Cordero Divino. Está de pie con sus cuatro patas a la vista, y se apoya sobre el libro de los siete sellos del Apocalipsis de San Juan. Su rostro, de plata laminada y repujada, está dirigido hacia el espectador. Alrededor de su cabeza hay seis resplandores dorados, cada uno constituido

por seis rayos, los centrales son de mayor dimensión que los laterales, todos terminados en sección oblicua en señal de reverberación. Su pata delantera derecha avanza ligeramente, con ella sujeta el extremo inferior del asta del estandarte de la redención que pasa por detrás de su cuerpo. El estandarte remata el extremo opuesto del asta, es de forma rectangular, está dividido en dos y cae hacia la derecha, sin agitarse, sobre la parte superior de su cuerpo.

El libro, dispuesto en sentido horizontal, sirve de plataforma al Cordero Divino. El lomo está expuesto y sobresale a manera de una repisa; es de dos colores separados por una línea en zigzag, la zona superior es roja y tiene aplicaciones de gemas de vidrio incoloro que forman tres florecillas; la inferior deja a la vista el alma de pergamino (imagen 145). Debajo cuelgan los siete sellos.



Imagen 145: Lomo del libro de los siete sellos. Casulla del Cordero Divino con ángeles (detalle de la espalda). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

A diferencia de la espalda, en la sección delantera el ánfora es más pequeña y ocupa el tercio inferior. De su boca nace un tallo corto y recto que marca el eje, y remata en una flor de tres pétalos redondeados. Está flanqueado por un par de ramas sinuosas que se abren hacia los lados, también tiene hojas redondeadas y brotes. Presenta cuatro flores frontales con corola y ocho pétalos, y dos más pequeñas.

La parte superior ostenta como motivo central un corazón en hilos de plata, con pequeñas cuentas de color verde, brotan de él hojas de laurel y, sobre ellas, remata una pequeña cruz latina *gemmata*. El corazón está inscrito en una aureola formada por diez y seis resplandores, ocho grandes separados entre sí por otro tanto de menor dimensión. Los resplandores están constituidos por seis rayos, el central es de mayor dimensión que los laterales, y todos están terminados en sección oblicua en señal de reverberación. Dos pequeños ángeles tenantes¹³⁸ sostienen el extremo inferior de la aureola con una mano y con la otra sujetan una cinta que ata la flor central. Sus rostros miran de frente al espectador y están encarnados así como sus brazos y piernas, su cabello dorado está hecho con canutillos; sus cuerpos, de perfil, están bordados con hilos de plata, sus alas con hilos laminares dorados sobre alma de algodón (imagen 146).

Una rama nace del centro del cuello de la casulla, se abre en direcciones opuestas, asciende hacia los hombros y termina en una flor abierta. De ella brotan, hacia abajo, espigas de trigo que apuntan hacia la aureola.

¹³⁸ Los ángeles tenantes son aquellos que portan algún elemento, por lo general un escudo, y se sitúan a los lados de éste.



Imagen 146: Corazón. Casulla del Cordero Divino con ángeles (detalle de la delantera). Siglo XVIII. Museo de la Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Lectura iconográfica:

El discurso contenido en la casulla analizada es Cristológico y Mariológico, está relacionado con el amor y la Pasión de Jesucristo, la Eucaristía y la redención. Jesucristo está representado por el Cordero de Dios que se sacrifica para la salvación del hombre, está vivo y de pie sobre el libro de los siete sellos mencionado en el Apocalipsis (5, 1). En su calidad de vencedor del pecado lleva el estandarte glorioso, y es el único que puede abrir el libro.

El Corazón simboliza el amor divino y humano de Jesucristo por la humanidad, se trata del amor del Verbo Encarnado que se manifiesta en los misterios de la Pasión así como en la Eucaristía. Está rodeado por ocho resplandores en alusión a Su resurrección, ocurrida al octavo día. Los resplandores configuran un área circular. El círculo, figura geométrica que no tiene principio ni final, está relacionado con la eternidad.

La casulla también tiene un significado Mariológico, el ánfora con flores alude a la maternidad de María como receptáculo y fuente de la vida, o *fons vitae*, y remite al protagonismo de la Virgen como mediadora entre el Padre y el Hijo. La presencia de espigas se relaciona con la Eucaristía y el milagro de la transubstanciación.

Como se ha mencionado, el aspecto del soporte de la casulla analizada es similar al lamé de plata que tradicionalmente reemplazaba al blanco. Este último estaba consagrado a la divinidad (Portal, 2005: 21), y era considerado sinónimo de pureza. Es el color del gozo y la victoria, usado en “los Misterios Gozosos y Gloriosos del Señor” (Schenone, 1992: 808), se empleaba también en ocasiones solemnes y especialmente los días de Pascua de Resurrección, Navidad y Epifanía, Jueves Santo, en las fiestas de Nuestro Señor, la Virgen, los ángeles y los santos que no son mártires, misas de confirmación, bautismo y matrimonio.

Estado de conservación:

El estado de conservación de la casulla es bueno en general, la prenda ha sido restaurada y los hilos de metal están limpios. Sin embargo, como se habrá podido observar en las imágenes, especialmente las que corresponden a la espalda, no se ha

conseguido un resultado óptimo pues los hilos laminares empleados en la reintegración de las lagunas del soporte, ubicadas hacia el lado derecho, son dorados, mientras que en el soporte original los hilos son de plata. Esta aplicación inadecuada de materiales interfiere con la apreciación de la prenda.

Los relieves más prominentes presentan faltantes de hilos de metal, tanto de oro como de plata, que dejan ver el alma que configura el volumen. Este deterioro ha sido causado por dos factores: el uso continuo y el roce con la mesa del altar. Una de las zonas más afectadas es el lomo del libro, cuyo relieve sobresale y forma un ángulo, pues ha perdido la capa que cubría mitad inferior. También faltan algunas gemas de cristal, así como lentejuelas; hay algunos hilos sueltos y levantados. El forro ha sido reemplazado por raso ocre amarillo. No se ha podido observar la entretela.

Apreciación plástica:

La composición simétrica de la casulla descrita respeta las normas de equilibrio y armonía. El ritmo es regular. Predomina la línea curva, caracterizada por el trazo preciso y continuo, e infiere cierto dinamismo a la prenda que es muy pesada, a la vez que incorpora el efecto de flexibilidad aparente¹³⁹, estas características son reforzadas por el perfil que posee la propia casulla, sumamente recortado; y por la presencia de los flecos compuestos por rizos de oro, que rematan la parte inferior del contorno y poseen movimiento real.

¹³⁹ La casulla está confeccionada con tela de lino muy gruesa, esta característica, sumada a la aplicación de hilos laminares, le han restado flexibilidad.

Sobre el fondo de plata destacan los grandes motivos bordados principalmente en oro, el color ha sido reservado solo para algunos detalles pequeños: las cuentas verdes que ostenta el Corazón, el lomo del libro y los angelitos. El tratamiento de los motivos principales – Cordero Divino, Corazón de Jesús y los dos ángeles tenantes – es figurativo y bastante detallado; por el contrario, se han sintetizado los rasgos principales en el tratamiento de las flores.

El brillo y calidad de los diversos hilos metálicos, plata y oro, y la técnica de ejecución -bordados de aplicación de gran tamaño y con alto relieve muy pronunciado- se han conjugado en el desarrollo de la prenda para crear variados efectos visuales que afectan de manera positiva la percepción del espectador. Se puede afirmar que la luz de las velas participaba de manera activa, al complementar los efectos generados; se trata de un elemento central que, al incidir en las diferentes superficies, danza sobre los bordados, destaca las características de las texturas y los relieves, así como produce juegos lumínicos de gran espiritualidad.

Cuando el ministro se revestía con la *Casulla del Cordero Divino con ángeles* para una ceremonia, le imprimía el volumen de su cuerpo así como sus movimientos, a pesar de la rigidez de los materiales. Mientras realizaba el oficio, la feligresía debió sentirse fascinada por imagen del Cordero Divino que se encuentra en el tercio superior de la sección de la espalda, porque quedaba a la altura de su horizonte visual y se movía al compás de las acciones durante toda la celebración, como si estuviese presente en ese momento.

4.3.4 CASULLA DEL *AGNUS DEI* (Fines del siglo XVIII / inicios del XIX)

Dimensiones: 95 x 65 cmts.

Descripción técnica:

Casulla en forma de guitarra. La sección de la espalda insinúa en la parte superior una concavidad a la altura de los brazos y se ensancha hacia la parte inferior, mientras que la sección delantera presenta escotaduras marcadas en la mitad superior, y la parte inferior se expande y adquiere forma redondeada. La casulla ha sido confeccionada en raso blanco en técnica de pasado, está decorada con bordado sobrepuesto de realce en toda la superficie. El bordado de realce está ejecutado en soporte rígido de cartón, con hilos entorchados de oro y plata; y los detalles están delineados con cordoncillo, tanto de plata como de oro.

El repertorio de motivos ornamentales que cubre la superficie es de origen vegetal, a excepción de los dos principales que son simbólicos y se encuentran en el tercio superior. La casulla carece de las *clavi* características, y la ornamentación está organizada de manera simétrica a partir de un eje vertical. En sentido horizontal se configuran dos espacios bien definidos, separados por un motivo que se despliega hacia los extremos. El contorno de la casulla es recorrido por motivos de origen vegetal, y el borde está rematado por un galón delgado, dorado.

Complementan los bordados, aplicaciones de cabujones dorados, gemas de cristal incoloro, papel metálico de color rojo, espigas plateadas, y lentejuelas doradas y plateadas.

Descripción formal:

En la mitad inferior de ambas caras de la casulla, señalando el eje de la composición, una flor de cardo cerrada se eleva sobre su cáliz que ostenta pequeños detalles rojos y su pedúnculo da origen a dos pares de ramas. Cada par se dirige hacia uno de los lados, está formado por un vástago corto que presenta una flor de la que brota pequeño tallo que remata en otra flor que mira hacia el centro, también tiene espigas plateadas dirigidas hacia el exterior. La segunda es una hoja de acanto, tiene elementos lanceolados de color rojo en su interior, se desarrolla paralela a la base de la casulla, luego se eleva y curva hasta casi unirse con su par, y forma una figura elíptica horizontal que enmarca la flor de cardo cerrada. De la unión de éstas surge un tallo recto coronado por una rosa, que se eleva hasta casi tocar la punta de la hoja de parra que se encuentra en el centro.

Las caras presentan ciertas diferencias, en el centro de ambas se encuentra una hoja de parra invertida, su base se dirige hacia arriba y su nervadura central coincide con el eje de la composición. En la sección de la espalda, la hoja de parra está rematada por una espiga pequeña, que se eleva en sentido vertical. De su base surgen dos tallos que se extienden hacia los flancos, dividen el campo horizontalmente en dos espacios, y se bifurcan en dos ramas. Una, la más corta, está en posición oblicua entre una hoja alargada y una espiga y remata en una flor de dos pétalos aserrados. La otra se engrosa entre dos hojas alargadas y plegadas y termina en una flor de cardo cerrada que cuelga hacia abajo, cuyo cáliz ostenta pequeños detalles de color rojo. Dos racimos de uvas que brotan de la base de los tallos flanquean la hoja de parra (imagen 147).



Imagen 147: Casulla del *Agnus Dei* (espalda). Fines del siglo XVIII / inicios del XIX.
Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

En la mitad superior, por encima de la hoja de parra, se desarrolla una corona de laurel que circunda el motivo central. Está formada por dos ramas atadas en la parte inferior, que se extienden hasta casi tocar sus puntas en la parte superior, dejando una pequeña abertura en el eje central, y que configuran un espacio circular interior. Sus hojas son lanceoladas y se disponen en pares a ambos lados de la rama. Los tres pares inferiores son ligeramente más largos y se doblan suavemente (imagen 148).



Imagen 148: *Agnus Dei*. Casulla del *Agnus Dei* (detalle de la espalda). Fines del siglo XVIII / inicios del XIX. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

Una nube plateada de contornos redondeados se desarrolla en el espacio interior y, sobre ella, se encuentra el *Agnus Dei* recostado sobre la cruz que reposa encima del Libro del Apocalipsis, del que penden los siete sellos. El cordero inmolado está de perfil hacia la izquierda, la parte superior de la cruz sobresale ligeramente en la misma dirección, su cabeza se apoya en ella y sus patas están recogidas, no lleva el estandarte. Su pelaje está representado por canutillos plateados. El libro tiene la cubierta amarilla y el borde de las hojas es dorado. De su cuerpo nacen once resplandores dorados, de sección angular compuesta, separados por diez rayos plateados en señal de reverberación.

A diferencia de la espalda, en la sección delantera la hoja de parra está rematada por un lazo que se eleva en sentido vertical. De su base surgen dos tallos que se extienden hacia los flancos, y dividen el campo horizontalmente en dos espacios. Cada uno posee una hoja lanceolada que nace de su costado interior y se dobla hacia adentro; y está rematado en una flor de cardo cerrada que cuelga hacia abajo. De la base de los tallos brotan dos espigas pequeñas; también dos racimos de uvas que flanquean la hoja de parra (imagen 149).

En la mitad superior, arriba de la hoja de parra con el lazo, hay una nube plateada de contornos redondeados y, sobre ella, se desarrolla el motivo central. Se trata del símbolo de los Sagrados Corazones, formado por un corazón que lleva una corona de espinas y una cruz, que representa a Cristo; y el segundo, que tiene en su centro una hoja y remata en una flor, está relacionado con María. Está rodeado por once resplandores dorados, de sección angular compuesta, separados por doce rayos plateados que establecen un espacio circular en señal de reverberación (imagen 150).



Imagen 149: Casulla del *Agnus Dei* (delantera). Fines del siglo XVIII / inicios del XIX. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)



Imagen 150: Sagrados Corazones. Casulla del *Agnus Dei* (detalle de la delantera). Fines del siglo XVIII / inicios del XIX. Catedral de Lima. Fotografía: Patricia Victorio (2003)

El contorno de cada cara es recorrido por una banda de motivos vegetales formada por una rama de pámpanos, hojas de parra y racimos de uvas que se inicia en la parte inferior central, se abre hacia los lados, pasa por los hombros y bordea la escotadura del cuello. En la sección de la espalda, los extremos de la banda se unen a una hoja de parra dispuesta en el centro de la escotadura. En la sección delantera, los extremos de la

banda no se unen, mas bien presentan hojas de parra enfrentadas. De cada una surge un tallo que se curva en dirección contraria, y se separa en tres talluelos que terminan en dos espigas y una flor central de tres pétalos, de esta última brota una espiga que se eleve hacia los hombros. El borde de toda la prenda está rematado por un galón dorado, delgado.

Lectura iconográfica:

El discurso de la casulla es Cristológico, Eucarístico y alude al amor Divino. Está relacionado con el sacrificio y el triunfo de Jesucristo, El es cordero que se ha sacrificado para la redención de la humanidad, está sobre la cruz encima del libro del Apocalipsis (5, 1), se muestra como el único capaz de romper sus siete sellos. La corona de laurel está asociada a la victoria (Tervarent, 2002: 197), y junto con las hojas de acanto señalan la inmortalidad del alma (Quiñones, 2002: 81,83).

Asimismo, la presencia de las hojas de vid, los racimos de uvas y las espigas que constituyen las especies eucarísticas, hacen referencia a la institución del sacramento de la Eucaristía. La espiga está relacionada con el pan y simboliza la carne de Cristo (Lucas 22, 19), mientras que las hojas de parra, junto con el racimo de uvas, aluden al vino que simboliza la sangre de Cristo (Lucas 22, 20).

La presencia de los Sagrados Corazones destaca el amor divino y humano de Jesucristo así como el amor de María por la humanidad. Complementa el discurso el empleo de blanco en el soporte, que significa pureza, eternidad y perfección y está asociado con la divinidad (Portal, 2005: 21).

Esta casulla se empleaba en ocasiones solemnes, especialmente los días dedicados a los “Misterios Gozosos y Gloriosos del Señor: Natividad, Epifanía, Jueves Santo, Pascua, Ascensión, Trinidad, Corpus, etc.” (Schenone, 1992: 808).

Estado de conservación:

El estado de conservación general de la casulla es bueno. La prenda ha sido restaurada y los bordados han sido trasladados de soporte. Los hilos de metal están limpios, además se puede observar una mancha oscura alrededor de los bordados que se ha producido en el momento de realizar la limpieza de los hilos y aplicaciones de metal. Asimismo, el motivo de los Sagrados Corazones debió tener color, hay evidencias que lo demuestran, sin embargo la policromía prácticamente se ha perdido probablemente debido a la agresividad del método de limpieza aplicado.

Los bordados presentan algunos hilos metálicos sueltos y faltantes que dejan ver partes pequeñas del soporte rígido. El forro ha sido reemplazado por raso ocre amarillo. No se ha podido observar la entretela.

Apreciación plástica:

La *Casulla del Agnus Dei* presenta una estructura compositiva en la que predominan las líneas curvas que configuran espacios cerrados, a la vez que generan una sensación de dinamismo contenido. El repertorio de formas ornamentales es de origen vegetal y sintetiza los datos principales de los elementos. La organización de la composición es axial, simétrica y equilibrada. El eje está señalado por elementos

verticales, los motivos no están constreñidos por la columna, y el manejo del espacio genera la sensación de *horror vacui* ordenado.

La banda con motivos vegetales que abraza el contorno de la casulla le imprime cierto dinamismo, que se manifiesta a través del movimiento de las hojas de parra y racimos de uvas que se agitan sutil y rítmicamente hacia fuera y hacia adentro.

Se trata de una casulla blanca, confeccionada en raso de seda en la que impera lo ornamental. El efecto que brinda es de elegancia y armonía proporcional. La ornamentación se distribuye con ritmo regular sobre toda la superficie. El contraste entre los motivos bordados y el fondo lustroso y brillante de seda blanca es armónico. La técnica del bordado, llamado de realce, incrementa el contraste debido a que los motivos -ejecutados con hilo de oro y plata enrollado sobre un soporte rígido- destacan del fondo liso por su relieve y textura. La presencia del color rojo en el interior de las hojas de acanto y en los cálices de las flores de cardo contribuye al efecto de contraste.

La importancia de los motivos centrales, en la espalda y la delantera, se ve enfatizada por su ubicación en la parte superior de la casulla. La prenda analizada no se mantenía estática, cuando el ministro se revestía con ella para officiar una ceremonia, aportaba el efecto del volumen de su cuerpo y de sus desplazamientos y gestos. Todo ello se complementaba con la incidencia de la luz, entonces una serie de efectos visuales se generaba, cumplía un papel propicio en el ánimo de la feligresía y capturaba su atención. La grey constituía, en última instancia, el grupo de espectadores de los juegos lumínicos que se producían sobre los bordados mientras el ministro actuaba.

4.3.5 COMENTARIO

Del análisis de la muestra se desprende que las cuatro casullas seleccionadas son los ejemplos más interesantes del conjunto de ornamentos que integra la colección de la Catedral de Lima. Son de una calidad notable, poseen características propias que las diferencia de otras del mismo período y las identifica como obras de confección local. Asimismo, demuestran dominio técnico en la ejecución del bordado, y representan nuevas propuestas que responden a la pompa que exigía la Catedral de Lima, capital del Virreinato del Perú. Sin embargo, pese a que constituyen un aporte valioso, no se apartan de las recomendaciones establecidas por el Concilio de Trento en cuanto al decoro que la indumentaria litúrgica debía poseer, y se ajustan a la normativa eclesiástica.

Las cuatro casullas analizadas destacan por su calidad técnica, originalidad y características plásticas, en ellas confluyen valores estéticos y simbólicos. Para su elaboración fueron seleccionadas las telas más finas y vistosas, como terciopelo, raso de seda y lamé de seda y oro. Se trata de obras exuberantes en las que predomina el bordado sobrepuesto de realce, y de alto relieve pronunciado, trabajado con suma delicadeza y ejecutado con hilos de oro y plata de diversas calidades, sobre una estructura rígida que le sirve de alma. Una diversidad de puntadas genera diversas texturas y acentúa la suntuosidad de los bordados. La rigidez de los bordados contrasta con la suavidad y el brillo sutil de las telas de soporte. La excepción la constituye la *Casulla del Cordero Divino con Ángeles* que, por sus características materiales y de confección, es menos flexible.

En el plano formal, el aporte creativo consiste en que ostentan una profusa pero bien organizada ornamentación que respeta las reglas de armonía y regularidad, que se distribuye según un esquema de carácter dinámico en el que predomina la curva, y se caracteriza por la presencia de un repertorio ornamental inspirado en motivos de origen vegetal que, poco más o menos, oculta el tejido que le sirve de soporte, en una suerte de *horror vacui* ordenado. Como regla general, las casullas estudiadas carecen de las *clavi* características y la columna es implícita, en tanto que la distribución de los motivos está dominada por una rigurosa simetría bilateral a partir de un eje central. La excepción la constituye la *Casulla de luto*, que presenta parte de las *clavi*. Por lo general, los motivos son de grandes proporciones, se expanden hacia los lados y llenan los límites de la superficie de las casullas. También hay motivos pequeños que llenan lugares vacíos. La composición forma un conjunto unitario, el manejo del espacio es racional y coherente, el tamaño de los motivos está directamente relacionado con su posición en la composición, así los más grandes se encuentran en la parte inferior.

Como se ha mencionado en anteriores oportunidades, las casullas no fueron objetos estáticos que se observaban planos o colgados dentro de alguna vitrina, como los podemos encontrar en la actualidad. Por el contrario, eran prendas de uso con las que el ministro se revestía para realizar la celebración o acto litúrgico. Así, una serie de aspectos secundarios pasaban a complementar la casulla, que era modificada por el volumen del cuerpo del oficiante, sus movimientos, sus desplazamientos, y especialmente por la incidencia de la luz. Los efectos lumínicos jugaron un importante rol en la percepción del espectador, favorecieron la dirección de la atención de los fieles, incidían en su estado de ánimo, propiciando sentimientos positivos, la contemplación y la sensación de un acercamiento real al acto sagrado.

CONCLUSIONES

- Los ornamentos litúrgicos constituyen una manifestación del arte sagrado que contiene una gran carga simbólica, expresada mediante una iconografía compleja relacionada con el ceremonial y de acuerdo con la normativa eclesiástica. A la vez, se trata de obras de arte textil en las que se integran tres elementos fundamentales asociados a la estructura, la forma y la función: el tejido, el bordado y el vestido.
- La indumentaria litúrgica cumple una función didáctica que ayuda a diferenciar las categorías de los ministros, alude a una estructura jerárquica reconocible, permite a los fieles identificarse con la tradición de la Iglesia y facilita el entendimiento del misterio que se celebra.
- Los ornamentos presentan una iconografía que concentra un mensaje específico en apoyo al sermón y sustentado en la tradición, cuyo significado se refuerza debido a la existencia de pautas precisas sobre los temas y el uso de colores asociados con el calendario cristiano.
- La casulla, derivada de la antigua *paenula* romana, es símbolo de la caridad y del yugo del Señor. El modelo más difundido es el español, llamado también de guitarra. Está confeccionada de telas muy finas y presenta una columna central con decoración generalmente bordada con hilos de seda y metálicos.
- La importancia del estudio de los ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima, para la historia del arte textil peruano, reside en que estas obras no solo ostentan

contenidos y particularidades en función de su carácter simbólico fomentados por la Iglesia, sino que integran valores plásticos de origen local.

- En las prendas existe una coherencia interna. Las casullas que siguen la tradición europea demuestran una relación armónica entre el soporte y la columna. El soporte está constituido por ricas telas de seda e hilos finos de oro y plata; mientras que la columna, enmarcada por las *clavi*, ostenta las ricas labores del bordado.
- Las casullas peruanas de la Catedral de Lima, correspondientes al siglo XVIII, mantienen elementos propios de la tradición, heredados de los modelos precedentes en cuanto a los motivos y su ordenamiento en el espacio; y aportan nuevas propuestas que dan mayor libertad en el modo de plasmarlos lo que se refleja en la ausencia de elementos característicos como las *clavi* y los galones, pero especialmente por la presencia implícita de la columna, cuyos límites son muchas veces rebasados.
- Las imágenes bordadas en las casullas peruanas de la Catedral de Lima desarrollan un programa iconográfico complejo expresado mediante una serie de símbolos prescritos por la Iglesia, pero articulados de manera original tal como lo demuestran los ejemplares analizados: *Casulla de luto* (imágenes 133 y 134), *Casulla del Triunfo de Jesucristo* (imágenes 135 y 136), *Casulla del Cordero Divino con Ángeles* (imágenes 142 y 143) y *Casulla del Agnus Dei* (imágenes 147 y 149).
- El programa iconográfico forma parte de un discurso ligado a los misterios Cristológico, Eucarístico, y Mariológico, en el que destaca la presencia del *Agnus*

Dei y la cruz enjoyada como temas centrales acompañados por motivos ornamentales como espigas, racimos de uvas, hojas de vid y pámpanos así como diversas flores. En este programa iconográfico ningún elemento está colocado al azar.

- Plásticamente las casullas exhiben diseños precisos y claramente delineados en los que prevalecen los criterios de continuidad, manejo del espacio, sentido ascensional, simetría, ritmo y armonía. También se ha aprovechado el contraste de texturas y matices, la relación de los colores y los valores y la delimitación de los motivos. De la misma forma, para su elaboración se ha tomado en cuenta la aplicación y correspondencia de las puntadas con la incidencia de la luz, la relación del uso con el espectador, el volumen, el movimiento del usuario así como el decoro. Todo ello en función de la ornamentación.
- La luz juega un papel protagónico, es el elemento que resalta los ornamentos litúrgicos en general y a la casulla en particular. El brillo natural de la seda y la reflexión de la luz sobre los hilos de oro y plata, las lentejuelas y gemas de cristal de colores contribuyen al efecto de conjunto, especialmente cuando el oficiante, revestido con la casulla, realiza la ceremonia.
- El uso continuo de algunos de los motivos bordados, su reutilización en el vestuario y otros ornamentos litúrgicos informa de la alta valoración que se les otorgaba, tanto en el aspecto simbólico como en el aspecto formal.

- El conjunto de motivos bordados en las prendas denota gran expresividad, como se observa en la casulla de los Apóstoles (siglo XVI), en la que cada personaje ha sido individualizado. Sin embargo, la expresividad se ve afectada cuando las intervenciones sobre los motivos plásticos, realizadas con fines de reparación, son inapropiadas, tal como se observa en el *Agnus Dei* correspondiente al capillo de la capa pluvial que forma parte del terno de raso de seda roja (siglo XVII).

- En su recorrido formal y estilístico, las casullas del siglo XVI ostentan representaciones figurativas. La decoración está ordenada en el espacio de manera coherente y se concentra en la columna, que recorre en sentido vertical la sección de la espalda así como la delantera. La vestimenta litúrgica del siglo XVII se caracteriza por la presencia de abundantes bordados de flores y elementos vegetales de contenido simbólico. Los detalles se han multiplicado, la repetición de motivos, la variedad de texturas, y el gusto por la simetría imprimen un efecto armonioso y equilibrado a cada una de las prendas. Por su parte, los ornamentos litúrgicos del siglo XVIII demuestran una marcada tendencia hacia lo decorativo y suntuoso expresado mediante la aplicación profusa de bordados de realce, ejecutados con hilos de oro y plata de diversas calidades. El repertorio de motivos es de origen vegetal, de grandes proporciones, dispuestos de manera simétrica y ordenada, según un esquema compositivo de carácter dinámico.

- Las casullas peruanas del siglo XVIII poseen características propias y representan nuevas propuestas que responden a las exigencias de la Catedral de Lima, capital del Virreinato. Predomina el bordado sobrepuesto de realce, y de alto relieve pronunciado, ejecutado con hilos de oro y plata de diversas calidades. La profusa

ornamentación se distribuye según un esquema de carácter dinámico en el que predomina la curva. El repertorio ornamental es de origen vegetal y tiende por lo general a ocultar el tejido que le sirve de soporte. Carecen de las *clavi* características y la columna es implícita, en tanto que la distribución de los motivos está dominada por una rigurosa simetría bilateral a partir de un eje central.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Ibáñez, José Antonio (2000). *La celebración del Misterio Cristiano*. Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra S. A.

Ágreda Pino, Ana María (1998). “Aportaciones al estudio del patrimonio artístico textil en Aragón. Los ornamentos de la catedral de San Salvador de Zaragoza”. En: *Artigrama*. 13: (383-395)
<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/13/4patrimonio/3.pdf>
Versión descargada el 17/04/2010

Aldazábal, José (2002). *Vocabulario Básico de Liturgia*. Barcelona: Centre Pastoral Litúrgica.

----- (2003). *Gestos y Símbolos*. Dossier CPL 40. Barcelona: Centre Pastoral Litúrgica.

Armella de Aspe, Virginia (2007). *Hilos del cielo. Las vestiduras litúrgicas de la Catedral Metropolitana de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Bainvel, Jean (1999). “Devoción al Sagrado Corazón de Jesús”. En: *The Catholic Encyclopedia*, Volume I. Online edition copyright by Kevin Knight. Enciclopedia Católica copyright ACI – Prensa.
<http://ec.aciprensa.com/d/devocioncorjesu.htm>
Página consultada el 12/04/2010

Ball, Philip (2001). *La invención del color*. Madrid: Turner Publicaciones, S. L. y Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Editorial Paidós.

Becker, Udo (2003). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Teià (Robinbook).

Benito Rodríguez, José Antonio (2001). *Crisol de lazos solidarios. Toribio Alfonso de Mogrovejo*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae – Perú, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – España.

Bergier, Nicolás Sylvestre (1846). *Diccionario enciclopédico de Teología*. Tomo IV Q-Zui. Madrid: Imprenta de Primitivo Fuentes.

Biblia (2006). Formato Word (comprimido) para descargar.
<http://es.catholic.net/biblia/>
Versión descargada el 20/05/2006

Borromeo, Carlos (1985). *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. (Introducción, traducción y notas de Bulmario Reyes Coria). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Boucher, François (1965). *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Francia: Flammarion.
- Burchardt, Titus (2000a). *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor. Sophia Perennis.
- (2000b). *Espejo del intelecto*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor. Sophia Perennis
- Caro Baroja, Julio (1985). *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe.
- Caucci Von Saucken, Paolo (2003). "Vida y significado del peregrinaje a Santiago". En: *Santiago. La Europa del peregrinaje*. Barcelona, Madrid: Lunweg Editores S. A. (91-113)
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Christie, Grace (1912). *Embroidery and Tapestry Weaving. A practical text-book of design and workmanship by Mrs. Archibald H. Christie with drawings by the author and other illustrations*. Edimburgo: Ballantyne, Hanson & Co.
e-text prepared by Susan Skinner and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team (<http://www.pgdp.net/c/>). Release Date: January 16, 2007 [eBook #20386]
Página consultada el 18/12/2007
- Concilio Vaticano II. *Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia*.
http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html
Página consultada el 18/12/2007
- Cruz de Amenábar, Isabel (1998). *La muerte. Transfiguración de la vida*. Serie Arte y Sociedad en Chile 1650-1820. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- (2001). "Intimidad y publicidad durante el Barroco: el lenguaje del vestuario en Chile y el virreinato peruano 1650-1800", en: *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Tomo: I. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla: Ediciones Giralda, S. L. (73-88)
- De la Vorágine, Santiago (1992). *La leyenda dorada*. Traducción del latín: Fray José Manuel Macías. 2 volúmenes. Madrid: Alianza Editorial.
- D'Harcourt, Raoul (1974). *Textiles of Ancient Peru and their techniques*. Edited by G. Denny y C. Osborne, translated by Sadie Brown. Seattle: University of Washington Press.
- Durán, Juan Guillermo (1992). "La transmisión de fe. 'Misión Apostólica'. Catequesis y Catecismo en el Nuevo Mundo (siglo XVI)", en: *Actas del Simposio Internacional Historia de la Evangelización de América. Trayectoria, identidad y esperanza de*

- un Continente*. (Vaticano 11 – 14 de mayo). Ciudad del Vaticano: Librería Editrice Vaticana. (285-351)
- Egoavil, Teresa (1986). *Las cofradías en Lima. Siglos XVII y XVIII*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.
- Elías, Hilda (1997). “Expansión de Portugal y España. Siglos XV-XVI. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.
- Elliot, Peter J. (1998). *Guía práctica de Liturgia*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra SA.
- Emery, Irene (1966). *The primary structures of fabrics, an Illustrated Classification*. Washington D. C: The Textile Museum.
- Enciclopedia de la Religión Católica (1951 / 1956). Tomos I a VII. Barcelona: Dalmau y Jover S. A. Ediciones.
- Tomo I (1956) A – Birminham
 - Tomo II (1951) Birnau – Bemol
 - Tomo III (1952) Demonio – Hamilton
 - Tomo IV (1953) Hammeke – Malta
 - Tomo V (1953) Malthus – Pio VIII
 - Tomo VI (1954) Pio IX – Tabbora
 - Tomo VII (1956) Tabernáculo – Zytomir, incl. apéndice e índices
- Escandell-Tur, Neus (1997). *Producción y comercio de tejidos coloniales: los obrajes y chorrillos del cusco 1570-1820*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- Estabridis Cárdenas, Ricardo, coord. (1986). *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble. Cajamarca*. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Fundación Wiese, Banco Wiese Limitado.
- , coord. (1989). *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble. Arequipa*. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- , coord. (1992). *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble. Arequipa II*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Dirección de Registro, Catalogación e Inventario.
- Esteban Lorente, Juan Francisco (1995). *Tratado de iconografía*. Madrid: Ediciones Istmo S. A.
- Ferguson, George (1980). *Signs & Symbols in Christian Art*. London: Oxford University Press.
- Fernández De Paz, Esther (1982). *Los talleres del bordado de las cofradías*. Madrid: Editora Nacional.

- Ferrer, Eulalio (1999). *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fortescue, Adrian (1907). “Liturgia de la Misa”. En: *The Catholic Encyclopedia, Volume I*. Online Edition copyright © 1999 by Kevin Knight. Traducción de Javier Algara Cossío. <http://www.enclopediacatolica.com/l/liturgiamisa.htm>
Página consultada el 24/10/2007
- Garland Ponce, Beatriz (1994). “Las cofradías en Lima durante la Colonia”. En: Ramos, Gabriela (compiladora). *La venida del Reino. Religión, evangelización y cultura en América. Siglos XVI-XX*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- Gjurinovic Canevaro, Pedro (1999). “La Textilería del Perú Virreinal”. En: *Tejidos Milenarios del Perú*. Lima: AFP Integra, en el arte y la cultura del Perú (665-729)
- Gombrich, Ernst H. (1999). *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Editorial Debate S. A.
- Gómez Cháves, María Isabel y Botero de Angel, Margarita (1991). *Bienes Culturales Muebles – Manual para Inventario*. Bogotá: Colcultura.
- González Moreno, Fernando (2005). “*Tota Pulchra es amica mea et mancha non est in te*: Azulejería talaverana inmaculista”. En Actas del simposium: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, Ediciones Escorialenses. (T: II, 869-890) www.rcumariacristina.com/.../35%20Fernando%20Gonzalez%20Moreno.pdf
Página consultada el 28/11/2009
- Guillow, John y Bryan Sentance. (2000). *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Guipúzcoa: Editorial Nerea S. A.
- Impelluso, Lucia (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L.).
- Junta Nacional Asesora de Arte Sacro (1965). *Arte Sacro y Concilio Vaticano II. II Semana Nacional de Arte Sacro, VI Congreso Eucarístico Nacional*. León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro.
- Knight, Kevin (2003). *The Catholic Encyclopedia, Volume I*. Online Edition copyright © 1999 by Kevin Knight. <http://www.newadvent.org/cathen/index.html>
Página consultada el 24/10/2007
- Lavín, Lydia y Gisela Balassa (2001). *Museo del Traje Mexicano*. Volumen IV: El Siglo de las Luces. México: Editorial Clío, Libros y Vídeos S. A. de C. V.
- Lohmann Villena, Guillermo (2004). “Una Catedral para un reino”, en: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú. (1-51)

- Mañaricúa, Andrés Eliseo de (1966). “San Juan Eudes”, en: Echevarría, Lamberto de; Bernardino Llorca, et alt. *Año cristiano*. T: III, Julio - Septiembre. Madrid: La Editorial Católica, S. A. (406-412)
- Mariátegui, José Carlos (1975). “La conquista católica”, en: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta., ed. Minerva. (169-185)
- Martínez, José Julio, S. I. (1966). “Santa Margarita María Alacoque”, en: Echevarría, Lamberto de; Bernardino Llorca, et alt. *Año cristiano*. T: IV, Octubre - Diciembre. Madrid: La Editorial Católica, S. A. (123-130)
- Mayer – Thurman, Christa C. (1975). *Raiment for the Lord’s service. A Thousand Years of Western Vestments*. Chicago, Illinois: The Art Institute of Chicago Library of Congress.
- Mayo, Janet (1984). *A History of Ecclesiastical dress*. Londres: B. T. Batsford Ltd.
- Millones, Luis (1995). *Perú colonial. De Pizarro a Túpac Amaru II*. Nuestra Historia. Lima: Fondo Editorial de COFIDE –Corporación Financiera de Desarrollo.
- Morris, May (1893). *Decorative Needlework*. Londres: Joseph Hughes & Co.
<http://chestofbooks.com/crafts/needlework/Decorative-Needlework/images/Chapter-II-Embroidery-Stitches-Chain-Stitch-c-7.png&imgrefurl>
 Página consultada el 03/04/2010
- Murra, John V. (1971). “La función del tejido en varios contextos sociales y políticos” en: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. (145-170)
- Navarro Espinach, Germán (2004). “El arte de la seda en el Mediterráneo medieval”. En: *En la España Medieval*. (275-51) Texto de la ponencia inédita del autor presentada al seminario internacional titulado *Técnicas y ritmos del trabajo urbano en el Mediterráneo Medieval*, organizado por el Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Valencia en el Club Diario Levante de dicha ciudad los días 8-10 noviembre 2001.
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02143038/articulos/ELEM0404110005A>.
 PDF Página consultada el 2/11/2008
- Nieto Vélez, Armando S. J. (1994) “La Iglesia”, en: *Historia general del Perú*, Tomo: V, El Virreinato. Lima: Editorial Brasa S. A. (315-413)
- O’Phelan, Scarlett, comp. (1999). *El Perú del siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Panofsky, Erwin (1980). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- Papa Benedicto XVI (2007). *Homilía de su Santidad Benedicto XVI*. Santa Misa Crismal del Jueves Santo 5 de abril de 2007, Basílica Vaticana

http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/homilies/2007/documents/hf_ben-xvi_hom_20070405_messa-crismale_sp.html

Página consultada el 12/03/2010

Pastoureau, Michel (2006). "Ordo Colorum. Notas sobre el nacimiento de los colores litúrgicos". En: *Los colores litúrgicos*. Cuadernos Phase 165. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. (5-15)

Pérez Arangüena, José Ramón (2002). *La Iglesia: iniciación a la eclesiología*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.

Pérez Sánchez, Manuel (1999). *El arte del tejido y del bordado en Murcia. Siglos XVI – XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Plazaola, Juan S. I. (1965). "Los Utensilios Litúrgicos", en: *El Arte Sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid: Editorial Católica. (460-499)

Pocknee, Cyril E. (1960). *Liturgical Vesture. Its Origins and Development*. Londres: A. R. Mowbray & Co. Limited.

Portal, Frédéric (2005). *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor. Sophia Perennis.

Quiñones Costa, Ana María (2002). *La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

<http://eprints.ucm.es/2389/1/AH0033702.pdf>

<http://eprints.ucm.es/2389/1/AH0033703.pdf>

<http://eprints.ucm.es/2389/1/AH0033704.pdf>

Página consultada el 20/02/2010

Quiroz Chueca, Francisco y Gerardo Quiroz Chueca (1986). *Las ordenanzas de los gremios de Lima (s. XVI – XVIII)*. Lima: Artes diseño gráfico.

Quiroz Paz Soldán, Eusebio (1994). "Aspectos Económicos y Sociales", en: *Historia general del Perú*, Tomo: V, El Virreinato. Lima: Editorial Brasa S. A. (245-314).

Real Academia de la Lengua (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A. (Vigésimo segunda edición).

Réau, Louis ([1957] 1997-2000). *Iconografía del arte cristiano*. 2 tomos, 5 volúmenes, e Introducción General. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- (2000). *Introducción general*.

- T: 1 / V: 1 (1999). *Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*.

- T: 1 / V: 2 ([1957] 2000). *Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*.

- T: 2 / V: 3 ([1957] 1997). *Iconografía de los santos. De la A a la F*.

- T: 2 / V: 4 ([1957] 1997). *Iconografía de los santos. De la G a la O*.

- T: 2 / V: 5 ([1957] 1998). *Iconografía de los santos. De la PalaZ Repertorios*.

- Righetti, Mario (1955). *Historia de la Liturgia. Introducción general. Año Litúrgico. El Breviario*. Tomo: I. Madrid: Editorial Católica.
- Rincón García, Wilfredo (2007). “El olivo en el arte español”. En: *I Congreso de la Cultura del Olivo*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses. (73-97)
- Ripa, Cesare (1709). *Iconologia or, Moral Emblems. Explained in 326 figures*. By the care at the charge of Pierce Tempest. Londres: Benjamin Motte.
The English Emblem Book Project of the Penn State University Libraries' Electronic Text Center. <http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripatoc.htm>
Página consultada el 20/02/2010
- Romero Ortega, Francisco (1989). “La manga bordada del Corpus de la Catedral de Toledo”. En: *Arte, individuo y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2: (107-145)
<http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS8989110107A.PDF>
Página consultada el 29/03/2010
- Sánchez Ortiz, Alicia (1995). De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador. Unpublished Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura-Restauración.
<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/1/AH1005201.pdf>
Página consultada el 10/04/2010
- (1999). “El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa”, en: *Espacio, Tiempo y forma*, Serie IV, Historia Moderna. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. (12): 321-354.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/dcart?info=link&codigo=164705&orden=196067>
Página consultada el 18/12/2007
- (2002). “Imagen y color en la Iglesia Medieval, símbolos y liturgia”, en: *Ars Sacra*. La Rioja: (21):117-122.
- Schenone, Héctor H. (1992). *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. 2 volúmenes. Buenos Aires: Fundación Tarea.
- Sebastián, Santiago (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas*. Madrid: Alianza Forma.
- Seiler-Baldinger, Annemarie (1979). *Classification of Textile Techniques*. Ahmedabad, India: Calico Museum of Textiles.
- Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y de María (s/f). *Santa Margarita de Alacoque (1647-1690)*.
http://www.corazones.org/santos/margarita_maria_alacoque.htm
Página consultada el 12/04/2010

- Silva Santisteban, Fernando (1964). *Los obrajes en el virreinato del Perú*. Lima: Publicaciones del Museo Nacional de Historia.
- Staniland, Kay (2000). *Bordadores. Artesanos medievales*. Madrid: Ediciones Akal.
- Stastny, Francisco (1992). *Síntomas medievales en el “barroco americano”*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (Documento de trabajo, 63. Serie Historia del Arte, 1).
- (1999). “Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano”, en: *La Tradición clásica en el Perú Virreinal*. Teodoro Hampe Martínez compilador. Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (223-247 sin incluir las imágenes)
- Suárez Rodríguez, José Luis, ed. (1968). *Enciclopedia del Mundo Católico*. Tomos I y II. Madrid: Apis.
- Tervarent, Guy de (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelon: Ediciones del Serbal.
- Tord, Luis Enrique (1981). “Las artes plásticas en el Virreinato”, en: *Historia del Perú*, Tomo: IX: Procesos e Instituciones. Lima: Editorial Juan Mejía Baca. (194-314)
- Toussaint, Manuel (1990). *Arte Colonial en México*. México: Universidad Autónoma de México.
- Turner Wilcox, R. (1946). *The mode in costume*. Nueva York: Charles Scriben’s sons.
- Urdeix, Josep (2006). “Presentación”. En: *Los colores litúrgicos*. Cuadernos Phase 165. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. (3-4)
- Vallejo Tobón, Gustavo O.C.D. (1992). “Otras órdenes religiosas en la primera evangelización de América Latina”, en: Actas del Simposio Internacional *Historia de la Evangelización de América. Trayectoria, identidad y esperanza de un Continente*. (Vaticano 11 – 14 de mayo). Ciudad del Vaticano: Librería Editrice Vaticana. (267-277)
- Victorio Cánovas, Patricia (2004) “Vestimenta para la gloria del Señor”, en: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú. (206-239)
- Villanueva, Antolín P. (1935). *Los ornamentos sagrados en España. Su evolución histórica y artística*. Barcelona – Buenos Aires: Editorial Labor S.A.
- Viver S., María Jesús. (2007). *Bordado español. Historia y tradición*.
<http://www.viversan.com/historia/> Página consultada el 02/02/2010

CATÁLOGOS:

Aguilar, José Hernán (1992) a: *Vestuario para Dios*. Museo de Arte Religioso, Santafé de Bogotá.

----- (1992) b: *La Iglesia en América: Evangelización y Cultura*. Pabellón de la Santa Sede, Sevilla

Universidad Externado de Colombia (2000). *Textiles*. Cuadernos de Taller N° 1. Bogotá: Facultad de Restauración de Bienes Muebles.

ANEXO

Ordenanzas del gremio de bordadores de esta capital (1797)¹⁴⁰

Yo, Andrés de Sandoval y Davalos, escribano de su magestad y su notario publico de las Indias y teniente del mayor de cavildo, en cumplimiento del auto de 24 del corriente proveido por los señores del muy ilustre cavildo, justicia y regimiento desta ciudad, a consecuencia del superior decreto de su excelencia de 19 de junio de este año, que todo se halla en el expediente promovido por el maestro mayor y veedor del gremio de bordadores sobre la formación de sus ordenanzas y aprobación de ellas, hice copiar y copiaron en el libro de cédulas y provisiones los capítulos que el señor procurador general de la ciudad, conde de Velayos y marques de Santiago, de el orden de este nombre, adopto por su respuesta de 30 de mayo deste año, autto a ella proveido, consulta a su excelencia, superior decreto y auto citado, que todo a la letra es como se sigue - - -

Siendo necesario para el mejor orden de los cu erpos, gremios y demas universidades el que estos vivan sugetos a algunas municipales leyes que rijan sus operaciones, de cuyo loable metodo tenemos exemplares es(*tatu*)tos hay en esta capital y habiendo padecido hasta hoy el de bordadores, no menos digno de estatutos, para su más perfecta expedicion en obsequio de un publico que (*deteriorado*) obras que se le hacen, debe apetecer su conclusion en integridad, adorno y demas precios para la buena fee de los contratos, ha parecido oportuno estampar los fixos puntos a que quedara ceñido dicho gremio de bordadores en lo succesibo con los capítulos siguientes:

1º

Debe constar este gremio de todos los maestros que con tienda publica y de conocida pericia (*hay*) en esta capital, los cuales se han de congregar con precisa citacion en casa de uno de los alcaldes ordinarios, prefiriendose siempre para ello el que estubiere en el segundo año de su mando, el día ocho de enero en cada año, y por votación que haran han de proceder a elegir los oficios de un alcalde veedor, nombrando antes al maestro mayor que ha de ser en aquel año, verificandose todo en presencia del dicho señor juez y escribano que autorizando en el acto tome razon de los oficios para librarles el titulo correspondiente.

2º

Será de la obligacion de dichos maestro mayor y alcalde veedor visitar inmediatamente a su eleccion las tiendas publicas que haya acompañado de un escribano ante quien inspeccionaran los telares y demas utensilios que sirven para los bordados, del mismo modo que los libros de muestras para mayor perfeccion de los que se aplicaran a imitarlo.

3º

Señalado dia para el examen han de pasar los tres empleados con el pretendiente, y en presencia de todos se abra el libro de las piezas de bordar para señalarle la pieza que en el acto la dibujará, pasando al dia siguiente donde el maestro mayor, en cuya presencia la bordará y traerá a otra junta que ha de hacerse con la misma asistencia del señor juez, para que sea inspeccionada y sigan preguntas conducentes sobre escudos, colores, metales, movimientos, blasones y demas que se señalará con buril, pluma o lapis.

¹⁴⁰ En archivo Municipal de Lima. *Libros de cédulas y provisiones de Lima*, 26 fols. 250v-253 (Digitalizado de Quiróz Chueca y Quiróz Chueca, 1986).

4°

Concluido esto y aprobado, se le librará titulo en forma para que en esta virtud pueda abrir tienda publica y gozar de todos los privilegios y exempciones que gozan los demás maestros.

5°

Siendo el objeto principal de estas ordenanzas la mayor perfeccion del arte para que no se noten abusos en él, se hace preciso agregar para la mayor perfeccion de sus profesores, las advertencias siguientes, asi como, segun el filosofo, todas las cosas constan de materia y forma, no es regular y dejemos sin tan importantes prevenciones a los que han de llebar el munus de servir al publico, especialmente en la formacion de escudos de armas en que por lo regular cometen barios abusos en el repartimiento de materiales que a las veces se confunde aquella distincion que entre unas y otras suele haber en insignias y divisas.

6°

Si el campo de ellas fuese de metal, es decir bordado de plata, o de oro, las insignias o divisas se ha de hacer precisamente de color, así como en las armas de Leon que en un escudo de plata contiene un leon colorado, en las de Cataluña y Aragón se advierten quatro rayas o bandas coloradas con escudos reales de color sobre metal.

7°

Si el escudo fuese de color, y viseversa, han de hacerse las insignias de metal, como por exemplo en las armas de Castilla se contiene un escudo colorado con castillo de oro, lo mismo se advierte en las de Navarra, que en escudo colorado trae cadenas de oro, llebando siempre metal sobre color y es infalible la regla para que nunca se note equivoco en el concepto de los que la repararen; y asi por regla infalible se tendrá que jamas se ha de bordar color sobre color, ni metal sobre metal, a execcion de las armas de la ciudad santa de Jerusalem que trae por suyas el reyno de Nápoles, formadas de metal sobre metal a que afirman los AA */Reyes de armas/* ser éste especial privilegio por reverencia a la santa cruz, y por los otros meritos del que la tomo, Eustaquio, rey de Jerusalem.

8°

Ylos escudos de reposteros tendrán siempre gran cuidado en que vayan en su material ser las figuras y divisas pero con la mayor ligeresa y veracidad, procurando siempre imitar quanto más pueda a la natural, especialmente en aquellas que tengan mobimiento de andar, correr, estar inquieto, hecharse, muerta, viva, flacas, gordas, o en otro qualquier acto = Juan Alabajos = Manuel Sánchez = Eduardo Labajo = Atanacio de Leiba = *Respuesta*. Muy ilustre señor = El sindico procurador general de esta ciudad, en vista de lo ultimamente expuesto por el maestro mayor del gremio de bordadores dice: que en el supuesto de proponerse otros capitulos deberan servir de ordenanza el primero del papel de foja 3, el 2°, 6°, 7° y siguientes en igual conformidad de cuyo modo se entiendan excluidos el 3°, 4° y 5° que respectan a la calificacion de personas, a la radicacion necesaria en una tienda y a la extencion de tiempo para justificar */sic/* la aptitud. Asi es como se verifica que el gremio tenga ordenanzas y que se guardara por unas reglas de prudencia y de equidad, que si no se ha comprehendido bien por el maestro mayor para producirse con la libertad que contiene su escrito, es propio de vuestra señoria observar y proveer lo más conveniente. Lima, treinta de marzo de mil setecientos noventa y siete = El conde de Velayos y marques de Santiago = *Auto*. Autos y vistos se declaran por ordenanzas del gremio los capitulos que dicen conformidad con lo pedido por el señor procurador general y resuelto por este ilustre cavildo, quedando excluidos los restantes, y para la aprobacion superior hagase la consulta respectiva al excelentisimo señor virrey. Lima y abril siete de mil setecientos noventa y siete = Quatro rubricas = Proveyeron y rubricaron el auto de

suso los señores del muy ilustre cavildo, justicia y regimiento de esta ciudad estando haciendo audiencia publica en la sala de su ayuntamiento en el dia de su fecha = Ante mí = Andrés de Sandoval, escribano teniente del mayor de cavildo = *Consulta*. Excelentísimo señor = El adjunto expediente instruíra a vuestra excelencia de lo ocurrido en quanto a las ordenanzas del gremio de bordadores. Una y otra vez se han examinado en este cavildo los capitulos propuestos por el gremio a fojas 3 y 10, oyendose sobre ello al sindico procurador general. Por más que se empeñe el maestro mayor en sostener los puntos justamente notados en la respuesta testimoniada a foja 12, es preciso sostener que sólo dejan de ofrecer inconvenientes loa capitulos segundo, sexto y siguientes, pero que los otros tercero, cuarto y quinto los presentan muy graves, quedando convenidos los del gremio en quanto al primero que prescribe lo que debe servir de titulo: la exclusion de castas en un oficio mecanico no sólo dejaria sin destino a muchos de esa clase, sino que subsitaria competencia con los mismos que existen, atribuyendose unos a otros la calidad de que tal vez carecen. La falta de libertad en dejar una tienda y pasar a otra podria producir al buen orden, pero es muy facil el abuso y, supuesta en los aprendices la necesidad de permanecer en aquella en que principiaron, podran los maestros emplearlos en su servicio sin abanzar en la enseñanza. La designacion del tiempo para aprender es escusada quando el examen ha de decidir de la suficiencia y nada más constante que la facilidad de aprender a bordar bien en menos tiempo de cinco años que se presentan para la adquisicion de las ciencias. Una visita anual de tiendas, si no se hace de valde y con la mayor rectitud, sólo puede tener por objeto la exaccion de derechos y, tal vez, incomodará al que disfrute menos atencion del maestro mayor. Vuexcelencia sobre todo resolverá lo que tubiere por más conveniente. Lima y mayo dos de mil setecientos noventa y siete = Excelentísimo señor = El marques de Casa Calderon = Jose Gonzalez de la Fuente, Juan Jose de Vallejo, el conde de Premio Real, Francisco de Alvarado, Tomas Muñoz. *Decreto*. Lima y mayo nueve de mil setecientos noventa y siete = Vista al señor fiscal de su magestad = Una rubrica de su excelencia = Monzon = Otra rubrica = *Respuesta*. El fiscal visto este expediente del gremio de bordadores para que se aprueben sus ordenanzas, dice que desde luego podra vuestra excelencia, siendo servido, aprobarlas segun y como tienen pedido el sindico procurador general y el ilustre cavildo en sus antecedentes informes que reproduce. Lima y junio ocho de mil setecientos noventa y siete = Escobar = *Decreto*. Lima y junio dies y nueve de mil setecientos noventa y siete = Por lo que resulta de este expediente con lo expuesto por el muy ilustre cavildo de esta ciudad en su consulta que apoya el señor fiscal, se aprueban las ordenanzas dispuestas para el regimen y gobierno del gremio de bordadores entendiendose con exclusion de los articulos notados por el sindico procurador general en su informe, y para que se rectifiquen en la forma debida se debuelve a dicho muy ilustre cavildo quien me dara cuenta con los que resultare = Una rubrica de su excelencia = Monzón = Otra rubrica = *Auto*. Por recibido el superior decreto de su excelencia y en su cumplimiento reduzcanse a un cuerpo los articulos aprobados, copiense en los libros de cavildo para que sirban de ordenanzas y dése el correspondiente testimonio. Lima y julio veinte y quatro de mil setecientos noventa y siete = Diez rubricas = Proveyeron lo de suso decretado y rubricado los señores del muy ilustre cavildo, justicia y regimiento de esta ciudad estando haciendo audiencia publica en cavildo pleno en el dia de su fecha = Ante mí = Andrés de Sandoval. /Es copia/.